

العدد 462 يناير 2009

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 +965
هاتف الرابطة: 22518282 / 25106022 فاكس: 22510603

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
1. أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2. المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3. يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD أو بالإيميل.
4. موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5. المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(462) January 2009**



Editor in chief

Hamad Abdulmohsen Al Hamad

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,

Al Bayan Journal

P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait

Code: 73251 - Fax: +965 22510603

Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

كلمة البيان

٤ معرض الكتاب.. العيد الكبير..... حمد الحمد

دراسات

٦ النهايات السعيدة والمأساوية في الرواية العربية..... د. عيد المالك أشهبون

قراءات

٢٠ قراءة في "التراث الغنائي الكويتي وأعلامه"..... منى الشافعي

٢٦ صورة الغرب في الشعر العربي الحديث..... السيد أحمد المخزنجي

٣٦ أدباء نوبل .. اليابانيون..... محمود قاسم

مقالات

٥٠ ورود الإياب..... فاضل خلف

٥٦ تصنيفات الفنون ١٠٠ لأئمة الفكر..... د. نرمين يوسف الحوطي

حوار

٦٤ الشاعر أحمد فضل شبلول: خضت المعادلة الصعبة..... محمد عطية محمود

مسرح

٧٤ باليرينا ١٠٠ (مسرحية من فصل واحد)..... علاء الدين رمضان

قصة

٨٢ القصص..... غنيمته زيد الحرب

٨٦ هل يرحل الوطن بعيداً..... جميلة سيد علي

٩٠ العجوز والكلب..... محسن خضر

٩٢ ثامن جار..... علي المجنوني

شعر

٩٤ و ١٠٠ نسي أنه "جدو"..... سعيد شوارب

٩٦ وميض الشموع..... مصطفى النجار

١٠٠ نويت الرحيل ١٠٠ غداً..... د. عيد الناصر أحمد الجوهري

نصوص

١٠٢ ألوان هيكلها العظمى..... سمير درويش

جوائز

١٠٦ جائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب إلى الكاتب يوسف خليفة

كشاف البيان لعام ٢٠٠٨ إعداد: محمد عبدالله ١٠٨

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



لقاء الثقافة والإبداع .. فئة الكويت

بقلم: حمد الحمد

في الفترة من ٣ إلى ٥ مايو المقبل سوف تعقد في رابطة الأدباء في الكويت اجتماعات الأمانة العامة لاتحاد الكتاب العرب ، حيث تشرف الرابطة باستضافة هذه الاجتماعات التي تعقد سنوياً في عواصم عربية مختلفة ، وهذه الاجتماعات فرصة ذهبية للالتقاء بأعضاء اتحادات الكتاب العرب من المغرب وحتى عمان .

ويرأس الاتحاد الأستاذ محمد سلماوي الذي يتولى إدارة الاتحاد بجدارة ، حيث ساهم في الفترة الأخيرة في تكثيف الاجتماعات وخاصة الطارئة منها ، وآخرها كان عن العدوان الهمجى على غزة الباسلة ، هذا العنوان الذي لا مثيل له في التاريخ حيث تقوم الأسلحة الإسرائيلية بقصف منازل الفلسطينيين الأمنيين وهدمها وتشريد الآلاف منهم ، ناهيك عن قتل الأطفال الأبرياء الذين كانت أجسادهم مرمى للقاذفات الإسرائيلية .

وعلى هامش هذه الاجتماعات ستقام أيضاً ندوة مصاحبة ، وقد اختارت رابطة الأدباء عنواناً لها ” المرأة العربية والإبداع في الألفية الثالثة ٢٠٠٠-٢٠٠٩ ” ، وستقدم في هذه الندوة العديد من البحوث عن المساهمات الأدبية للمرأة العربية في الألفية الثالثة في مجالات عدة منها الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح والنقد ، وخلال الندوة سيسلط الباحثون الضوء على مساهمات المرأة في كل قطر .

اختيار رابطة الأدباء ” مساهمات المرأة العربية ” عنواناً للندوة لم يأت من فراغ ،

في كتاب توثيقي يضاف للمكتبة العربية .
نرحب بإخواننا الضيوف ونأمل أن نلتقي
بهم على أرض الكويت الطيبة التي
تحتضن كافة الضعائيات الثقافية والتي
دائماً لها صدى طيب في كافة أنحاء
العالم العربي.

إنما لأهميته، حيث تبوأ المرأة العربية
في الألفية الثالثة مراكز مهمة في صنع
القرار في كافة الدول العربية ، وأيضاً لها
مساهمات مشهودة في مسيرة الإبداع في
كافة الفنون لهذا ستسلط الأضواء على
هذه الإبداعات من قبل الباحثين، وحتماً
إن أية بحوث ستناقش في الندوة ستصدر





النهايات السعيدة والمأساوية في الرواية العربية

بقلم: د. عبد المالك أشهبون
(المغرب)

على سبيل التقديم

بالعودة إلى عالم الرواية التقليدية لدى الرواد والرومانسيين والواقعيين، فإن بناء الرواية لديهم كان يعتمد على ترتيب الأحداث ترتيباً تتقدم من خلاله عناصر السرد شيئاً فشيئاً، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها تنضيد تلك الوقائع والأحداث. من هنا، تعد بنية الرواية التقليدية بمثابة أجزاء حية متماسكة، لكل جزء وظيفته فيها. ويستلزم هذا التصميم المعماري الدقيق تفكيراً طويلاً في توليف هذه الأحداث بعضها مع بعض، بما يتلاءم والأثر الجمالي الذي يريد أن يحدثه الروائي في قرائه، بحيث تسير الأحداث صعوداً عن طريق تتابع منطقي، انطلاقاً من البداية المشوقة، وانتهاء بالنهاية المرغوب فيها من لدن القارئ...

ذلك أن قيد الانسجام بين بداية الرواية ونهايتها يعطي الانطباع بتماسك السرد وحسن التأليف، وهو المجال المناسب للكاتب للتعبير عن فكرته ورؤيته للعالم. ففي الصفحات الأولى تطرح الرواية أسئلتها فتأتي الأجوبة من تطور الأحداث تارة ومن الخاتمة تارة أخرى. وقد تكون الرواية البوليسية أوضح مثال على ذلك لأن حبكة لا تعتمد على الأفكار بل على المسألة والحل. فالشرطي فيها . كما يقول روجيه كايوا (R. Caillois) . يجتهد ليحيط عن الأسئلة التي يطرحها قاضي التحقيق في الواقع والتي تتعلق بالمعطيات التالية: من؟ متى؟ أين؟ كيف؟ لماذا؟ وإن كان السؤال «كيف؟» هو أكثر ما يستوقفه في هذا المضمار (١).

وتتجلى أهمية خطاب النهاية في دورها الحيوي على المستوى الدرامي، ففي هذا الموقع الحاسم تنحل عقدة الأحداث، وتجد المشاكل المبتوثة حلولاً لها، وينتهي مصير

لقد ارتبطت الواقعية أساساً بالسرد (باعتباره سرد لمجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة)، فمنه استمدت سلطتها الإبداعية. كما أن السرد اعتبر المحور الأساسي للإنتاج الروائي في تنكله الكلاسيكي الذي لاقي إقبالا من طرف القراء الذين خضعوا لإغراءات خبر روائي تركيبي، يتكئ على معلومات بحجم الواقع الصغير (أي: البيئة).

هدف استراتيجي هو: الحل. فالوقائع موضوعية ومرتبطة في اتجاه نقطة ما بعد الذروة باعتبارها حدثاً رئيسياً وحاسماً، مع ضرورة إرضاء الروائي كل التطلعات المثارة في البداية، «واضعا حداً للترقب، ومنهياً بشكل كلي الحكاية المحكية، بحيث لن يرغب (القارئ) في معرفة ما ستصبح عليه غدا الشخصيات الأكثر إثارة» (٢). ولقد ارتبطت الواقعية أساساً بالسرد (باعتباره سرد لمجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة)، فمنه استمدت سلطتها الإبداعية. كما أن السرد اعتبر المحور الأساسي للإنتاج الروائي في شكله الكلاسيكي الذي لاقي إقبالا من طرف القراء الذين خضعوا لإغراءات خبر روائي تركيبي، يتكئ على معلومات بحجم الواقع الصغير (أي: البيئة). إذ إن تعود القارئ على نمط معين من الروايات، يجعله أسير هذا التقليد على مستوى تلقي العمل الروائي. فالعادات القرائية التي كرستها الروايات التقليدية خلقت، على مر الزمن، ذوقاً معيارياً سائداً في الساحة الأدبية، بل بات هذا

البطل، خلالها نعاين لحظات الإخفاق، أو موت البطل، أو يتوج البطل بالانتصار على أعدائه.

ففي روايات التسلية والترفيه، ينتصر الخير على الشرير من أجل أن يثق الشعب في النظام العام، وفي انساق الحكم، أما في حكايات الأطفال فإن بنية الحكيم (الفراق عن الآباء وأولياء الأمور، العوائق، إيجاد حل لهذه الوضعية) ونهايتها السعيدة تظهر للطفل أنه سينجح في إيجاد طريقه الصحيح في عالم الكبار.

من هنا نقول إن النهاية في هذا النوع من الروايات تعرض حلاً للعقدة، أو إنهاء لمصائر الشخصيات بهذه الطريقة أو تلك؛ وبالتالي فهي (على سبيل الافتراض) بمثابة إجابة عن الأسئلة المعلقة التي تم تقديمها في الوضعية الابتدائية (La situation initial)، ومحصلة أخيرة لضرورة حدثية بدأت وتطورت، وأن لها أن تقدم نتيجة ما للقارئ المتعطش لذلك.

وقد تكون هذه النتيجة عبرة للآخرين، درساً بليغاً، خلاصة تجربة في الحياة، يفترض أن يستفيد منها المتلقي في حياته العملية، ما دامت المعلومات والمؤشرات التي تقدم في مرحلة مبكرة من النص تتحو إلى تشجيع القارئ على تفسير الوقائع والأحداث على ضوء نتائجها، فالأمور كما يقال تأخذ بخواتمها.

أما بخصوص تصميم بنية الرواية التقليدية عموماً، فهو سلسلة من التركيبات الماهرة المؤدية . ببراعة . نحو

دائرة التواطؤ القائم بين الكاتب والقارئ في فترة معينة. الأمر الذي يوضح ارتباط القارئ بالتطورات التي تحدث في الواقع، والتي تنعكس في الأعمال الأدبية. فثمة توقع مسبق لدى قارئ أعمال كل من هيكل، وجبران، والمنفلوطي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم... (٣).

إنه نموذج القارئ الذي تشد الأحداث بخنائه، وتجعله يبتلعها بدون مضغ، ويقفز الصفحات لكي يصل أخيراً إلى النهاية التي يتلهف على معرفة ماذا سيحصل في نطاقتها. ذلك أن اللذة التي تمنحها القراءة، يؤدي القارئ ثمنها بعد ذلك غالياً؛ فبحرية وراء الوهم، يفقد هذا القارئ انضباطه وتحكمه في نفسه، ويعيش فترة استلاب هذه الأحداث التي لا تهدأ حركتها الصاخبة إلا عندما تظهر نقطة الختام، فيتنفّس أخيراً الصعداء!

من هنا نلغي أن تعامل الروائي التقليدي مع مفهوم النهاية لا يخرج عن شروط إنتاج الرواية/المعيار. فمن أجل ذلك الغرض لا يتوانى الروائي عن توظيف العناصر التقنية الجاهزة في المحكي توظيفاً قد يبدو أحياناً آلياً، ومثال ذلك: «توظيفه لزمن الماضي البسيط، وضمير الغائب، وتبني التتابع الزمني وللحبكة (Intrigue) الطولية بدون شروط، والإصرار على حصول التوتر في كل حلقات العمل الفني في اتجاه نهاية ما» (٤). إلا أن ذلك لا يمنعنا من التساؤل عن طبيعة المواضيع التي تستدعيها النهاية في الرواية التقليدية، والتي تقود الروائي إلى تضمين روايته هذه النهاية أو تلك. فمن خلال التسلسل التعاقبي

إن تعامل الروائي التقليدي مع مفهوم النهاية لا يخرج عن شروط إنتاج الرواية/المعيار. فمن أجل ذلك الغرض لا يتوانى الروائي عن توظيف العناصر التقنية الجاهزة في المحكي توظيفاً قد يبدو أحياناً آلياً، ومثال ذلك: «توظيفه لزمن الماضي البسيط، وضمير الغائب، وتبني التتابع الزمني وللحبكة (Intrigue) الطولية بدون شروط، والإصرار على حصول التوتر في كل حلقات العمل الفني في اتجاه نهاية ما».

التقليد الأدبي سلطة لا بد من استحضار معاييرها الجمالية قبل الشروع في الكتابة لدى العديد من هؤلاء.

وعلى هذا المنوال، غدا القارئ مدمناً على استهلاك نوع محدد من النهايات. ذلك أن طقس توقع النهاية لدى القارئ التقليدي يزداد ويتنامى كلما أبحر في عرض النص، من خلال استشراف ما ستؤول إليه الأحداث، وما ستنتهي إليه مصائر تلك الشخصيات. فما سيقدمه الروائي في نهاية عمله لن يخرج عما هو مألوف لدى القراء من نهايات نمطية، عادة ما كانت تتراوح ما بين نهايات مأساوية أو نهايات سعيدة.

هناك، إذاً، عناصر ثابتة تتعلق بالعقد الوثيق بين المتلقي والعصر. صورة المجتمع. في ترتيب صورة النص العامة والنهاية خاصة. وإذا كان ثمة خروج عن المعايير العامة لبنية الأفكار أو السلوك في المجتمع، فإن هذا الخروج يظل في

سادت القراءة الأفقية بالدرجة الأولى في نمط تلقي الروايات الترفيهية (Romans de divertissements) في الرواية العربية، وهي روايات لا يحتاج معها القارئ إلى بذل جهد عقلي كبير في القراءة. إذ عادة ما يتعرف القارئ - بواسطة تعوده على هذا النوع من الروايات - على المحطات الكبرى في البناء الروائي، وما عليه إلا أن يختصر الزمن والصفحات ليظهر، وبأقل جهد ممكن، بما يستجيب لأفق انتظاره، وما يرغب فيه وينتثوه.

ففي هذه الحالة، يندمج المتلقي في شخصية ما، ويحل فيها على صعيد كل المستويات (الوجداني والنفسي والاجتماعي). يصل هذا الاندماج أقصى درجاته عندما يتعلق الأمر ببطل يتميز بمجموعة من الصفات المثالية: كالقوة والشجاعة والتضحية وغيرها. إنه نموذج «البطل - القوي والمسؤول عن أفعاله - يقطع سلسلة من المخاطر، غير أنه يتغلب عليها. ويكن له القارئ عاطفة يمتزج فيها الاحترام بالإعجاب» (٦).

ولقد سادت القراءة الأفقية بالدرجة الأولى في نمط تلقي الروايات الترفيهية (Romans de divertissements) في الرواية العربية، وهي روايات لا يحتاج معها القارئ إلى بذل جهد عقلي كبير في القراءة. إذ عادة ما يتعرف القارئ - بواسطة تعوده على هذا النوع من الروايات - على المحطات الكبرى في البناء الروائي، وما عليه إلا أن يختصر

للأحداث السالفة، يكون لمنطلق هذه الأحداث نهاية متوقعة، مثلما يكون لها بداية شبه جاهزة.

وبالعودة إلى نماذج من الكتابات السردية التقليدية (شفوية كانت أم مكتوبة) تستوقفنا طبيعة النهايات التي كانت عادة ما تترجح ما بين النهايات المأساوية أو النهايات السعيدة، كمحصلة نهائية لما مر من الأحداث والوقائع وتتويج لهذا المسلسل الحداثي، وهو ما كرسته الرواية التقليدية، ومعها الفيلم التجاري المصري على الخصوص في كثير من تحقيقاته الفنية.

١. نهايات روائية سعيدة

عادة ما يميز منظرو جماليات التلقي بين نموذجين من القراءة، تسمى الأولى «القراءة الأفقية» (Lecture horizontale)، أما نموذج القراءة الثانية فيوصف بـ «القراءة العرضية» (Lecture transversale). ذلك أن طبيعة القراءة الأفقية تعتمد بالأساس على «انتظار القارئ المتلف للنهاية» (أي: النهاية السعيدة «Happy End»). هذا الانتظار يكون مصحوباً كالعادة، بتورط جد قوي للقارئ في مجريات الأحداث وتطورها. وهذا ما يدرجه تودوروف ضمن عقدة الفعل (Intrigue d' action)، إذ إن السؤال الوحيد الذي يطرحه القارئ على نفسه هو كالتالي: «ما الذي حدث فيما بعد؟ وتتظلم العقدة حول المشكلة وحلها: القبض على اللص، واكتشاف القاتل، والعثور على كنز. وهذه العقدة تكثر بالخصوص في آداب الجماهير» (٥).

نهاية الأحداث: ينتقلون من فقرة إلى أخرى، ومن ورقة إلى أخرى، ومن فصل إلى فصل. مقتنعين أشد الاقتناع بأن كل ذهاب يتبعه رجوع، وكل انفصال يتبعه اتصال، وكل سلوك شرير يقابله سلوك خير وما إلى ذلك. ينمجون خلالها في الجو العام للرواية، إلى درجة قد ينسون أنهم يقرأون «رواية»، لأن هذه العينة من النصوص توهمهم بأنهم يعيشون في الحياة، أو يمرون بتجربة حياة من تجاربها، وأن ما يقرأونه ليس مجرد ترادف جمل وتتابع فقرات من صنع خيال المبدع، بل لوحات فنية مستمدة من واقع حي، ونموذجاً لعالم بشري قائم يتساكن فيه الناس، يتحايون كما يتصارعون. إنه باختصار شديد، عالم حقيقي منقول هذه المرة على الورق.

أما عن أسباب انتشار هذا النوع من النصوص السردية التي يستجيب لها جمهور من القراء بكثرة. فقد ربط بعض النقاد بين النهايات السعيدة، وبناء الشخصية الروائية في الرواية المصرية. ففي تحليله لنفسية الكاتب المصري، يصر عيسى عبيد على ضرورة التوقف أمام صفتين من صفات الشعب المصري، هما: الموقف المحافظ من الموروث، والاطمئنان للغد (٨).

أما بالنسبة للصفة الثانية (وهي موضوع انشغالنا) التي تلقفها عيسى عبيد فهي صفة التفاؤل التي عادة ما تدفع الكاتب المصري إلى أن يختم روايته بخاتمة سعيدة، ولو جاءت سخيفة مضادة لسياق الرواية ولمزاج الأشخاص. ذلك أن هذا التفاؤل يمنح صاحبه من أن يصبغ روايته

كان بعض كتاب الرواية العربية يأخذون في الحسبان رغبة جمهور قرائهم، مراعين في ذلك تقاليد القراءة التي باتت من بين إكراهات الكتابة الروائية في فترة تاريخية معينة. إذ كان من اللازم على الروائي، من هذا المنظور، أن يستجيب لرغبات القارئ الذي يعلم سلفاً المصير المفرح للشخصياته الخيرة، والمصير المأساوي الذي ينتظر الشخصيات الشريرة. إلا أن الموت قد يمتد أحياناً إلى بعض الشخصيات الخيرة التي يضحى بها الكاتب لاستجلاب تعاطف القارئ، واستمالاته ضد هذه الشخصية أو تلك. لكن الأهم هو أن تعود الشخصية الرئيسية سالمة غانمة.

الزمن والصفحات ليخلف، وبأقل جهد ممكن، بما يستجيب لأفق انتظاره، وما يرغب فيه ويتشوقه. هذا النموذج من التلقي يعمل بطريقة غير مباشرة. على تعميم وتكريس نموذج «القراءة الكسولة» (La lecture nonchalante)، والتي تعتمد أساساً على التلذذ بالمعلومات السطحية البسيطة (أحداث، مفاجآت، ونهايات مثيرة، ومدغدة للشعور...)، في حين يتم تغيب البنى الفنية العميقة التي قد تكون ثاوية خلف تلك السطور.

هذه العينة من القراء غالباً ما تنتخب نصوصاً سردية تشد بخناقهم، وتجعلهم يشربون في القراءة المتلهفة لمعرفة ما سيحدث، مدفوعين بفضول استباق

فلا بد من التأكيد على مسؤولية القارئ والذوق العام في تكريس هذا النموذج من النهايات أو تلك. ذلك ما استنتجته جي دو موباسان في معرض رده على الكتاب الذين يستهدفون إرضاء ذوق الجمهور على حساب خصوصية الفن، وإشراطاته الجمالية. وقد أجمل موباسان مواصفات ورغبات هؤلاء القراء كما يلي:

« وإجمالاً، فالجمهور مكون من مجموعات عديدة تصرخ فينا مطالبة:

(. واسوني.

. سلوني .

. أحزنوني .

. ابعثوا فيّ الحنان .

. اجعلوني أحلم .

. أضحكوني .

. أربوني .

. أكوني .

. اجعلوني أفكر .

باستثناء بعض العقول التي تطالب الفنان قائلة: «اصنع لي شيئاً جميلاً، في الشكل الذي يناسبك أحسن، حسب مزاجك الخالص» (١٠).

وهذا ما تنبه إليه الروائي محمد شكري، مؤكداً أن من مساوئ فشل بعض الكتاب هو أن مصيرهم يتقرر بما يختاره لهم نقادهم وقراءهم. وهكذا لم يستطيعوا اكتساب شخصيتهم: «إنهم عيال على الأدب. فالموضوع يملئ عليهم من هذه الفئة أو تلك» (١١).

فقد كان بعض كتاب الرواية العربية يأخذون في الحسبان رغبة جمهرة قرائهم،

بلون الحزن القاتم، أو أن يجعل لها رنة مؤثرة عميقة تنفذ إلى القلوب فتدميها. فكثيراً ما نقرأ روايات يتعمد فيها مؤلفها أن تكون نهايتها مأساة رهيبية، إلا أنه لا ينجح غالباً في وضعها، والسبب في ذلك «أن أخلاق الكاتب المصري المتفائل الناظر إلى الغد الغامض المخيف نظرة تتخللها الابتسامة والثقة تتسرب منه إلى شخصية أشخاصه، فتألف من شدة أحزانهم، وتقضي على يأسهم، لأن للأمل شعاعاً قوياً يبدد ظلمات الحزن واليأس» ..(٩)

كما أن نسق الحكمة في روايات: "التسلية والترفيه" غالباً ما كان يتأسس (أي النسق) على علاقة حب بين حبيبين مثاليين، تحول دون ارتباطهما العقبات، لكن تنتهي علاقاتهما باجتماع الشمل وبالإصال. تلك هي الحكمة التقليدية لكثير من قصصنا الشعبي، ونموذجاً مفضلاً لدى عينة من القراء الذين كانوا يتهاوتون على نموذج هذه الروايات، وحتى ما هو مترجم منها...

فعلى الرغم من عدم تحمس الكثير من الروائيين زمنئذ لما يسمى بـ«النهايات السعيدة»، لكنهم كانوا يعتقدون أن القارئ يشعر بأن هناك أملاً ما في مستقبل أفضل، وبأن الشخصية الرئيسية قد اكتسبت شيئاً ذا قيمة من تجاربها. من هنا كانوا يستحضرون رهان أفق انتظار القارئ هذا قبل التفكير في وضع نقطة النهاية، وإلا سيخيب أفق انتظار قارئهم، وهذا ما لا يرغب في حصوله أي روائي في تلك المرحلة، ربما لأن القارئ كانت له سلطته الرمزية التي لا تقاوم !

الخطيئة داخل نفسه أو سيقَ إليها اضطراراً بإرادة أقوى من إرادته كإرادة القدر أو بقوى أقوى من قوته؛ فالنتيجة واحدة في كل الأحوال. ذلك أن «الدورة التراجيدية» (١٢) الطبيعية تتلخص في المراحل الثلاث المعروفة، ألا وهي: الجريمة والعقاب والغفران، أو الخطأ والكارثة ثم السلام» (١٤).

كما يورد تزفيتان تودوروف نموذج العقدة الميلودرامية (Intrigue mélodramatique)، التي تتمثل في سلسلة المصاعب التي تلحق بالبطل الضعيف الذي لا يستحق كل ما يحق به من شرور، وما يلحقه من أذى، بحيث تنتهي الحكاية بفاجعة، غالباً بذلك عطف القارئ (١٥). وهذا النموذج يشكل نقيض العقدة المأساوية، حيث يكون البطل . بطريقة ما . مسؤولاً عن مصيبته لكنه لا يكشف ذلك إلا في ما بعد . حينئذ يمر القارئ بعملية التطهير النفسي (Catharsis). وإذا كان البطل في نموذج العقدة الميلودرامية يثير عطف القارئ، فإنه في نموذج عقدة القصص (Intrigue de châtiment) لا يثير البطل أي عطف من لدن القارئ، وإن كان هذا الأخير معجباً به في بعض صفاته «الشرطانية»، لتنتهي الحكاية عادة بفشل البطل في ما يروم إنجازه أو تحقيقه... (١٦).

ولقد غدت النهاية في الرواية العربية التقليدية بعد مرحلة روايات: "التسليّة والترفيه" خاضعة للمباليغات التراجيدية. وهو ما يمكن أن ننتعه جنوحاً متعمداً إلى إعادة إنتاج ميلودراما روائية، نشأت

مراعين في ذلك تقاليد القراءة التي باتت من بين إكراهات الكتابة الروائية في فترة تاريخية معينة. إذ كان من اللازم على الروائي، من هذا المنظور، أن يستجيب لرغبات القارئ الذي يعلم سلفاً المصير المفرح لشخصياته الخيرة، والمصير المأساوي الذي ينتظر الشخصيات الشريرة. إلا أن الموت قد يمتد أحياناً إلى بعض الشخصيات الخيرة التي يضحى بها الكاتب لاستجلاب تعاطف القارئ، واستمالة ضد هذه الشخصية أو تلك. لكن الأهم هو أن تعود الشخصية الرئيسية سائلة غائمة.

ومن هذا المنطلق، يغدو القارئ مسؤولاً . بصورة غير مباشرة . على هيمنة نهايات ما بعينها، وتكريسها كمعيار لجودة الرواية أو رداءتها؛ لأن عناصر الحكمة آنئذ تصبح معبأة بالكامل بما يرضي رغبات القارئ، وينسجم مع طقوسه التوقعية.

٢. نهايات روائية مأساوية

تتراوح «النهاية» عند أرسطو بين الموت والقتل، فهي نهاية مفاجئة (Fin tragique)، ما دامت الغاية هي إثارة الانفعال والأسى، وتأجيج للعواطف الإنسانية. هذا الأمر يحصل في كل مرة «يكون فيها البطل ماهراً . ولكنه شرير. ويُخدع، وفي كل مرة يكون فيها البطل شجاعاً . ولكنه ظالم . ويقهر...» (١٢).

والأصل في البطل التراجيدي الذي يلقي نهاية مأساوية . رغم توافر مقومات البطولة في شخصيته . يترد إلى مصيره الوجودي الذي تتخره جرثومة الخطيئة من الداخل. سواء تكاملت عناصر

الوسطى، وعجزهم نتيجة لظروف البيئة عن ممارسة علاقة حب حقيقية تنتهي إلى نتيجة طبيعية في هذه الفترة...» (١٨).

وفي أحوال نادرة، كان الروائي العربي يستهدف وقتذاك مهاجمة العلاقة الغرامية التي تقفز على تقاليد المجتمع وطقوسه، والتي تستند في اعتقادهم الشخصي . على تقاليد غريبة مغايرة لمعطيات المجتمع العربي، حيث تصبح موضوع انتقاد شديد اللهجة من طرف المؤلف نفسه. إذ غالباً ما يتقصد المؤلف أن تكون النهاية مأساوية: جزاء للحبيبين على سلوكهما الذي لا يحترم تقاليد المجتمع الشرقي وعاداته.

وفي حالات أخرى، قد ينتهي الروائي بالحبيبين الخيرين إلى نهاية تعسة لكي يحمل القارئ على الغضب من أب ظالم قاس، أو على تقاليد متحجرة. لكن الكثير من الروايات «تجمع بين الحبيبين الخيرين وبين الشخصيات الشريرة التي تمثل العقبات التي تقف في وجه الحبيبين، وينتهي الأخير إلى نهاية طيبة، أما الأشرار فينتهون إلى نهاية سيئة» (١٩).

ويعقد محمد شكري مقارنات طريفة بين نهايات البطل الرومانسي ونهايات البطل الثوري في الرواية العربية. فقد يثور الرومانسي ضد الموت كفكرة، كقدر أو شقاء بشري.. لكن ماذا عساه أن يفعل من أجل تغيير حدوثه؟ قد يندب حظ الإنسانية الخائب، لكنه لا يستطيع أن يقترح عليها مشروعاً عملياً. لهذا يكفي بالرفض السلبي (٢٠).

وترعرعت في أحضان السينما المصرية أساساً، حيث يسجل لنا تاريخ الرواية العربية، بدءاً من الرواد وصولاً إلى كتاب «الحساسية الجديدة»، حضور هذا النوع من النهايات بدرجات متفاوتة ومختلفة.

وبالعودة إلى أن نهاية رواية: «زينب» لمحمد حسنين هيكل سنلقي أن نهايتها جاءت مثقلة بأجواء الفجعية، ومفعمة بعناصر التصعيد المأساوي. يصف الكاتب على لسان سارده هذه الأجواء المأساوية: «وفي غرفة الموت جلس العجوزان إلى جانبي الفانية التي قلبت طرفها فردت على أمها أن ستبقى ابنتها لحظة علي الأرض بعد. وعلى الباب جلس ممسكاً بيديه رأسه تنهمل دموع اليأس من عينيه وما عرفت إليها قبل اليوم سبيلاً.

ثم طلبت زينب إلى أمها أن تأتيها بمنديل محلاوي موضوع في صندوقها وأخذته بيدها فوضعتة على فمها، ثم على قلبها وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديل معها في قبرها. وفي وسط الليل أفقلت عينيها وراحت إلى أعماق سكونها وارتفع صراخ العجوزين يعلن في الفضاء موتها» (١٧).

وتعود أسباب ظهور النهاية المأساوية، حسب رأي عيد المحسن طه بدر، إلى تأثر المؤلفين آنذاك بروايتين أجنبيتين، ظهرت ترجمتهما كاملة سنة ١٩٢٠ م، وهما رواية: «غادة الكاميليا» لإسكندر دوماس، ورواية: «الأم فترتر» للشاعر الألماني جوته. مع العلم أن الروايتين تنتهيان بالحبيبين نهاية تعيسة. كما أن النهاية التعسة في هاتين الروايتين «كانت تتجاوب مع يأس المثقفين من أبناء الطبقة

عن عالمه المغلق مثل الحلزون في سباته. فهو «يكتفي بهددة دماثل مشاعره دون أن يجرؤ على فصددها. يستعذب أله المازوخي. يتخيل نفسه مثل قربان هذا الكون: ميتافيزيقياً واجتماعياً. أما الغير، في نظره، فقد يجد خلاصه بسهولة» (٢٢).

وفي هذا السياق، يتساءل الروائي السوري حنا مينه: هل هذه هي الواقعية؟ وقبل ذلك، هل هذا هو الواقع؟ أم أنها المراثي الرديئة التي تطلوq أعناق الفقراء، وتصبح الأعناق، في حالة طوعية، ممدودة نحو هذه الاستهجمات، في انسحاق تام وعجز كامل عن المقاومة (*)؟

لقد قام «الأدب التقدمي» في الخمسينات بدور يماثل دور الأدب الرجعي، بتصوير الناس «خاملين، بائسين، منسحقين، يموتون، مثل فقراء الهنود في الطرقات، ويتكرم الإقطاعي أو البرجوازي، وهو يدخل داراً أو مطعماً أو صالة، يدفع الأجسام المعروفة من طريقه، دون أن يصدر عنها رد فعل أمام قاتلها وممتهن كرامتها» (٢٣).

إنها نموذج النهايات الميلودرامية التي تقوم على المصادفات والمفاجآت غير المنتظرة، وأن الإرادة الإنسانية مشلولة تماماً أمام ما يحقق بها من شرور وآثام، ولا دور لها في تشكيل حياة الفرد أو حياة المجتمع، وأن الإنسان في النهاية لا يملك أمام مصائب الدنيا إلا المموع والآهات (٢٤).

ولقد اعتبر البعض هذه الميلودرامية من أمراض الرواية العربية، إذا أضفنا إلى

ولقد رأى محمد شكري في هذه الواقعة دليلاً يشهد على أن هناك ضرباً من الحالة المرضية في رؤية بعض الكتاب إلى العالم، من خلال الانشغال بضعف الإنسان وفنائه بدلاً من الاهتمام بمواطن قوته... ذلك أن الظاهرة الغربية لدى الرومانسي هي أنه ينسب كل شيء إلى المرض الجسدي الذي يكبل نفسه، أما علة فسابقة على وجوده، ومن هنا سبب شقائه الأبدى.

لكن إذا سلمنا بأن الإصرار على الانشغال بالموت في نهايات بعض الروايات كان في بعض الحالات انشغالاً مرضياً، فإنه بالمقابل لا بد من القول: إن ما يسمى بالموقف «الصحي» ليس هو تجاهل الموت أو عدم أخذه بعين الاعتبار. لأن ذلك التصرف يعد حالة هروبية غير صحيحة ما دام الوعي بالموت هو إحدى الخصائص الأساسية للجنس البشري بوصفه نوعاً حياً يخضع لقانون كوتلي: الولادة والوفاة... ليس الوجود البشري منتهياً تماماً على هذا النحو بالموت، أي «أنه يصبح من المستحيل تماماً إدراك الوجود البشري لأن الموت ينهيه، بمعنى أنه يلغي وجوده بدلاً من أن يكمله» (٢١).

من هنا تغدو مأساة الرومانسي، من منظور شكري، في سعيه الحثيث إلى الموت، بشكل ما، فداء لتمرده على وجوده الفردي، أما الثوري فيجعل من موته هدف حياة الآخرين. الثوري يقول مع بدر شاكر السياب: «إن موتي انتصار...»، أما الرومانسي فيقول: «إن موتي خيبة...»!

فالبطل الرومانسي يتصور نفسه دائماً معذباً عذاباً مسيحياً، لكنه ليس مسؤولاً

بل وكانت تجعل الشخصية المصرية أسيرة لأحزانها باستمرار، دون أن تساعد على الخروج من أزماتها، أو تساعد على أن تفهم هذه الأزمات فهماً صحيحاً، فإنه لم يعد من المهم اليوم أن يعطينا الكاتب «بداية جميلة أو نهاية قبيحة». فقد تكون البداية جميلة، لكن النهاية ربما لا يمكن إنقاذها. وحسب محمد شكري فإن «كل إقحام أو افتعال لا يخمنان إلا ذوي النزعة الديماغوجية والمشاعر المريضة. ذلك أن الإنسان لم يجرى إلى هذا العالم ليتغنى بالجمال المطلق، ويكسب المحبة المجانية إلا وسط الأغبياء الذين يرتجفون أمام الحقيقة المرعبة» (٢٦).

أما كتاب الرواية الواقعية وعلى رأسهم نجيب محفوظ، فلم يتجاوزوا في جل أعمالهم نموذج النهاية المأساوية (وستفصل في الأمر لاحقاً)، لكن هذه المرة انطلاقاً من موضوعات لا تتوقف عند حدود العلاقة العاطفية وكفى، بل قد تكون النهاية المأساوية ذات طابع سياسي أو أخلاقي أو اجتماعي.

حتى الرواية الفلسطينية ذات الحس الحماسي والتعبوي والسياسي لم تسلم من لؤة النهاية المأساوية. وهنا تجدر الإشارة إلى نموذج نهاية «رجال في الشمس» (١٩٦٣) لفسان كنفاني. حيث سيتوقف القارئ طويلاً أمام النهاية المفجعة التي وضعها كنفاني لشخصياته الثلاثة (أبوقيس/العجوز، أسعد/الشاب، مروان/الصغير) الهاربة من أرض الوطن إلى الجنة الموعودة (الكويت)، بفعل تدخل العديد من الأسباب. إلا أن وطأة الفقر

ذلك اعتمادها على «النماذج» أو «الأنماط الإنسانية» المكررة، المتمثلة في علاقات غرامية غير متكافئة (غني وفقيرة أو فقير وغنية)، أو في حالة الفتاة المغرر بها، أو المراهقة الحاملة بدنياً مفارقة للواقع، فالنهاية تكون واحدة وهي موت البطل أو البطلة. كما أنه دائماً يوجد في نموذج تلك الروايات، على حد تعبير حنا مينه، «هادم للذات ومفرق الجماعات، ودائماً لا بد من: "عادة كاميليا" ومن ابنة باشا تحب شاباً فقيراً، ومن ابن الفلاح يحب ابنة الباشا، تأثراً براوية: "زينب" لحسين هيكل وأضرابها» (٢٥).

هذه الأنماط الفنية والجمالية أفسدت القدرة الفنية للروائي في لحظات من تاريخ أدبنا العربي، وجمدته جموداً خطيراً صعب عليه الخروج من شرنقتها أو التخلص من قوالبها المكبلة. كما أن هذه الأنماط المكررة من ناحية أخرى، تدفع الجمهور إلى التعود على الكسل العقلي الذي يشل قدرته على التفكير والفهم والتأويل. وكأن هذا النوع من الروايات لا يلقى إقبالاً إلا بين جمهور متخلف من الناحية العاطفية والثقافية على حد سواء. فسلطة هذه النمطية في النهاية لا بد وأن تؤدي إلى تلفيق الرواية، ما دامت الشخصيات تقدم نفس الأدوار في أغلب روايات الرواد والرومانسيين.

فما معنى إعادة إنتاج الشخصيات نفسها، والمصائر ذاتها، والانتهاى بنهايات تدور في فلك النهايات النمطية ذات الميسم المأساوي؟

إذا كانت روايات «التسلية والترفيه» تفعل ذلك، بسطحية وسذاجة ملحوظين،

راسلهم بشأن بعض أعمالهم الروائية والقصصية.

فعند اطلاعه على المجموعة القصصية ليللى عثمان الموسومة بـ: "حالة حب مجنونة"، وبالضبط لدى تعليقه على قصة: "طابور الخبز"، لم يخف جبرا إبراهيم جبرا اعتراضه على خاتمة هذه القصة المأساوية. حيث استطرد يقول: «إنها تجربة حقيقية، عزيزة، تأتينا بامتلائها الحبي عن طريق عبقرية القص لديك. ولكن، ولكن! ماذا فعلت يا ليللى! لماذا، لماذا بحق السماء، كان على الأعرج الرائع أن يموت سحقا تحت المعجلات الجنونية؟ (...). لقد غدت النهاية صدمة فاجرة (...). تمنيت لو أنك جعلته يأتي إلى السيارة من خلال الازدحام الماحق، ويعبر لك عن فرحة لقائه بعد الغياب الطويل، وتتركي في قلبه «النبذة الوردية» وهي تنمو، إلى أن يقول لك متأسفاً، متألماً، وهو يكاد يبكي (من عشق لا يستطيع البوح به): «سيدتي أنا مضطر إلى مغادرة الحولي. لن تريني بعد غد». أو شيئاً من هذا القبيل، وأبقى أنا القارئ الذي ملكت عليه قلبه وخياله، في وهج تلك المتعة السرية الغامضة، التي هي من أعز ما لنا في الحياة، تمنيت لو أنك تغيرين النهاية، وتجعلين هذا الذي أعطى من ذاته، كما قال جبران، يعطي من ذاته لآخرين، أو أخريات، في مكان آخر أيضاً (...). هل كتب على الحب أن يكون دائماً فاجعاً؟

ولكن لعلك أنت المحقة في عالم تلخصه، ربما على أفضله، حالة حب مجنونة، وتبين أنت الرائية والحكيمة، المألَى

والفاقة والقمع التي هرب منها هؤلاء تفوق حجم المأساة التي انتهت إليها حياتهم. إذ سيضع غسان كنفاني شخصياته في قبضة أبي الخيزران (محارب فلسطيني قديم مهزوم) الذي سيتولى مهمة تهريبهم في خزان المياه (صهرج) يقوده لحساب ثري كويتي، لينتهي بهم مطاف الرحلة الجهنمية في جوف الخزان الملهب بدون أن يسمع لهم صراخاً ولا حتى أنينا.

من هنا نستطيع القول إن نهاية "رجال في الشمس" تمثل ذلك الصوت الفلسطيني الذي ضاع طويلاً في خيام التشرد، والذي يختلق داخل عربة يقودها خصي، ويقود الجميع إلى الموت. وبتعبير آخر: فالرواية تمثل إطاراً رمزياً لعلاقات متعددة تتمحور حول الموت الفلسطيني، وضرورة الخروج من شرنقته باتجاه اكتشاف طاقات الفعل التاريخي، أو البحث عن هذا الفعل انطلاقاً من طرح السؤال اليديهي الذي طالما رده أبو الخيزران في نهاية الرواية ولكن بدون جدوى: «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ (...)

. لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرر جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ (٢٧) ..

وقد امتد هذا النوع من النهايات (المأساوية) إلى أزمنة قريبة منا (نهاية التسعينيات). كان ذلك موضع مناقشة وعتاب من جبرا إبراهيم جبرا، وذلك في سياق رده على عدد من الأدباء الذين

بصدد قراءته لأعمال هؤلاء الأدباء الذين راسلوه في شأن إبداعاتهم القصصية والروائية.

نستنتج من كل ما سبق، أن نهاية كل رواية تشكل دوماً مأزقاً حرجاً للكاتب الذي يجهد نفسه لوضع نهاية مناسبة لروايته. حيث تتعدد أنواع النهايات ما بين نهايات سارة: زواج، انتصار، عودة ظافرة، وهذا في حالة تحول الشخصية تحولاً إيجابياً، وأخرى مأساوية: موت، انهزام، فقدان، وذلك في حالة التحول السلبي التي ينتهي إليه مآل البطل. كما قد يقترح علينا الروائي حلاً مفتوحاً أو خارجاً عن المؤلف. وكلها صيغ ختامية تختلف باختلاف النصوص الروائية وكذا باختلاف الحساسيات الفنية التي تشكل خلفية كل كاتب على حدة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك من القراء الذين يفضلون النهايات السعيدة كما رأينا مع روايات "التسلية والترفيه"، في حين نجد أن هناك أيضاً من يرغبون في قراءة روايات بنهايات مأساوية، ما دام هذا النوع من النهايات، من منظورهم الخاص، أكثر قدرة على حفز شواهدهم صدورهم، لأن هذه النهايات ببساطة: نهايات يصعب أن تنسى!

مراجع وهوامش:

١. لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، دار النهار للنشر، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٢، ص: ٨٥، ٨٦.

٢. جي دو موباسان: "الرواية"، ترجمة وتقديم عبد العالي بوطيب، مجلة: "نوافذ"، العدد

بالحزن على وقوع البشر وهم في أجمل عواطفهم ضحية رعونة القدر وحمافته، مهما فعلوا...» (٢٨).

هذا الحديث النقدي من لدن جبراً إبراهيم جبراً نجد له أكثر من تحقق في منجزه الروائي، وذلك من خلال نموذج الحوار الذي دار بين شخصية علاء (الكاتب) ونجوى (صديقتها)، في روايته التي كتبها باشتراك مع عبد الرحمن منيف، وهي بعنوان: "عالم بلا خرائط" (٢٩). فقد اعترضت نجوى بشدة على طبيعة النهايات المأساوية التي يتقصدها علاء في نصوصه الروائية وتعتبر ذلك من عيوب الكتابة لديه. تخاطب نجوى علاء مستفهمة:

«علاء، لماذا جعلت سلوى تتحرر في روايتك؟»

ويحاول الكاتب الرد على تساؤلها هذا لكنها لا تمكنه من ذلك، لأنها كانت تمثل فجأة بنوع من الغيظ الذي يجعل من هذه النهاية مدانة من طرفها على الرغم من كل التبريرات التي قد يقدمها الكاتب في هذا الشأن لتضيف بحدة:

«هل المخلوقات البشرية بالنسبة للروائي مجرد دمي يحركها، ويرسم لها المصائر كما يشاء؟»

هذه التساؤلات الصادرة عن شخصية نجوى حول طبيعة النهاية المأساوية، وما تقدم به الكاتب من تبريرات، تجعل هذا الأخير في حيرة من أمره، وفي حالة من التخبُّط والارتباك حول مدى اقتناعه بجذوى هذه النهايات، وهو ما أشار إليه جبراً نفسه. كما رأينا ذلك من قبل وهو

- العاشر دجنبر ١٩٩٩، ص. ص: ٧٧-٧٨.
٣. إبراهيم السعافين : "جماليات التلقي في الرواية العربية"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس عشر العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧، ص: ١٠٠.
٤. Alain Robbe - Grillet: «Pour - Un Nouveau Roman» Les Edition De Minuit, Collection, "Critique", Paris, ١٩٦١, p: ٣١.
- ٥- Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov: «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage», Op.cit. p: ٢٨٠.
- ٦- Ibid., p: ٢٨٠.
١٧. محمد حسنين هيكل: "زينب، مناظر وأخلاق ريفية"، مكتبة النهضة المصرية، ط: ٦، ١٩٦٧، ص: ٣٣٥.
١٨. عبد المحسن طه بدر: "تطور الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف، مصر، ط: ٢، ١٩٦٨، ص: ١٧٠.
١٩. المرجع نفسه، ص: ١٤٧.
٢٠. محمد شكري: "غواية الشحرور الأبيض (تجربتي مع القراءة الكتابية)"، مرجع سابق، ص: ٦٨.
٢١. جون ماكوري: "الوجودية"، ترجمة عبد الفتاح إمام، سلسلة: "عالم المعرفة" (الكويت)، العدد ١٩٨٢، ٥٨، ص: ٢٨٢.
٢٢. محمد شكري: "غواية الشحرور الأبيض"، مرجع سابق، ص. ص: ٧٤، ٧٥.
- * لا نعدم حضور هذه النهايات المساوية في بعض روايات حنا مينه نفسه. حيث يقرُّ هذا الأخير بأن آثار هذه الرومانسية ذات المضمون المفع ستظهر بشكل جلي في: "المصاييح الزرق". يقول في هذا المضمون: «رندة، حبيبة فارس، عملت في مستودع التبغ، ورائحة النيكوتين تؤذي الصحة، وهذا قادني، حبا بالمأساة، إلى البحث عن مرض
٦. J-L. Dumortier Fr. Plaznet: «Pour lire le récit» Edition J. Du culot, Paris Gembloux, ١٩٨٦, p: ٢٥.
٨. أحمد إبراهيم الهواري: "نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر"، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣، ص: ١٥٠.
٩. المرجع نفسه، ص: ١٥١.
١٠. جي دو موباسان: "الرواية"، ترجمة وتقديم: عبد العالي بوطيب، مجلة: "نوافذ"، العدد العاشر، دجنبر ١٩٩٩، ص. ص: ٧٥، ٧٦.
١١. محمد شكري: "غواية الشحرور الأبيض (تجربتي مع القراءة والكتابة)"، مطبعة: الأتوبيس، طنجة، ط: ١، ١٩٩٨، ص: ١٠٢.
١٢. أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بلوي، دار الثقافة، بيروت، ص: ٥٣.
١٣. في التراجيديا لا خطيئة بغير قصاص، ولا خطأ بغير كارثة مهما تكن الدوافع والظروف، وإلا اختل قانون العدالة في الأرض وفي السماء، وفي التراجيديا أيضاً بعد العقاب يكون الغفران،

- خطير، وكان السل خطيرا آنذاك، فأصبحت رندة بالسل، وذهبت إلى مصحح ضهر الباشق في لبنان لتموت بئسة، خاملة، غريبة. هكذا تمت «المأساة الاجتماعية» التي أردتها، لكنني رغبت ببعض الدموع أيضا، فأقمت لرندة مأتما... الخ».
٢٦. محمد شكري: «غواية الشحور الأبيض»، مرجع سابق، ص: ١٤. ١٥.
٢٧. غسان كنفاني: «رجال في الشمس»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (ب، ت)، ص: ٩٣.
٢٨. جبرا إبراهيم جبرا: «معايشة النمرة وأوراق أخرى»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط: ١، ١٩٩٢، ص: ٢٢١. ٢٢٢.
٢٩. جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: «عالم بلا خرائط»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٣٧.
٣٠. حنا مينه: «هواجس في التجربة الروائية»، دار الأدب، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٨، ص: ١٠٦.
٣١. حنا مينه: «هواجس في التجربة الروائية»، مرجع سابق، ص: ٧٠.
٣٢. رجاء النقاش: «كلمات في الفن»، دار القلم، بيروت، ط: ١، يوليو، ١٩٧١، ص: ١٢٤.
٣٣. حنا مينه: «هواجس في التجربة الروائية»،





قراءة

في "التراث الغنائي الكويتي وأعلامه" للباحث خالد سالم محمد

بقلم : منى الشافعي
(الكويت)



يعتبر التراث هوية ثقافية تنبأى بها الأمم على مر العصور.. وهو امتداد لثقافتها المتنوعة، ومؤشر حضاري لتطورها ونموها.. وموروث قيم تتناقله الأجيال.. ذاكرة الكويت القديمة مزدهمة بتراث جميل متنوع يعبر عن ثقافة ثرية، تؤكد وجود الكويت وتطورها الحضاري منذ مئات السنين.. وحتى نعتز -ككويتيين- بهذا التراث، ونحفظه من الضياع أو النسيان كان لا بد أن نتسابق من خلال توثيقه وحفظه ونقله إلى الأجيال المعاصرة والقادمة، كل حسب إمكاناته وقدراته.

وكعادة الباحث والمؤرخ الأستاذ خالد سالم محمد، الذي يفاжئنا دائماً بكتاباته التراثية المتنوعة، التي أثرت المكتبة الكويتية والعربية.. فهذا هو يطل علينا بإصداره الجديد الموسوم "في التراث الغنائي الكويتي وأعلامه" .. الذي استحق عليه بجداره جائزة الدولة التشجيعية لعام ٢٠٠٨ في الدراسات التاريخية والآثرية.. غير متناسين جهود الباحث الدؤوبة في توثيق وتدوين وتحقيق التراث الكويتي في أغلب المجالات من خلال إصداراته الثرية التي وصلت إلى ٢٥ إصداراً.. فهو موسوعة بحثية تراثية، لن يتوقف قلمه - إن شاء الله- عن تدوين التراث الكويتي، لأن عشق الكويت وحباها يسري من قلبه إلى قلمه.

الكتاب على تمهيد عن علاقة البحر والبادية والحاضرة بالتراث الغنائي الشعبي.

تمهيد التراث الغنائي

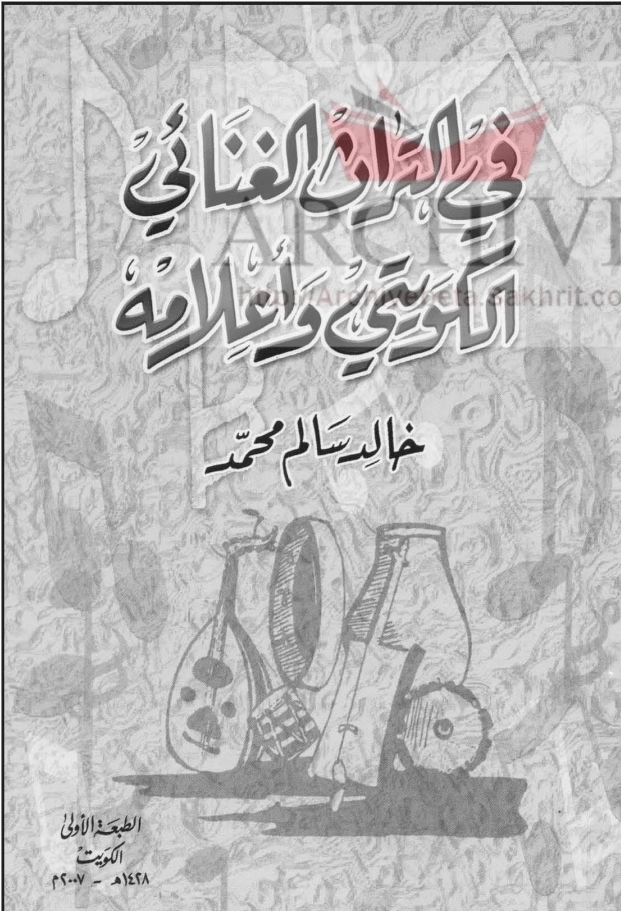
في مقدمة هذا الفصل يقول الباحث: "عرف سكان الخليج العربي منذ القدم صناعة السفن ومهن صيد السمك والغوص على اللؤلؤ والتجارة البحرية.. ومن المعروف أن لكل مهنة بحرية من تلك المهن أهازيجها وغناؤها المميز، لذا كان بحارة الخليج العربي ومنهم

الفنون عامة، تعتبر إحدى مكونات الهوية لكل مجتمع، و أثراً تراثياً يجب أن نحترمه ونهتم به لما للفنون وخاصة الشعبية تأثيراً جَميلاً على الناس، على اختلاف أطيافهم وميولهم.. أما الأغنية فتعتبر الأسرع تأثيراً وانتشاراً بين الناس لأنها تتغلغل في الوجدان والحس الإنساني بسهولة.

الباحث خالد سالم، إنسان حساس يفهم التراث الغنائي الكويتي ويتذوقه ويستوعب معانيه ويعي تطوره وأصالته،

فكان من ضمن اهتماماته التراثية، وبالتالي استطاع أن يكتب فيه تلك الدراسة التاريخية التوثيقية الوافية.. حيث نقل لنا التراث الغنائي ضمن دفتي هذا الكتاب القيم من مطلع القرن التاسع عشر وحتى مطلع الستينات من القرن الماضي.

في مقدمة الكتاب، يقول الأستاذ خالد سالم: "في هذا الكتاب أتناول الحديث عن التراث الغنائي الكويتي وأعلامه منذ بواكير الحركة الفنية في الكويت.. ويشتمل



الطبعة الأولى
الكويت
١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م

بما شاهد.. مما جعله يحييها بقوله:

**حيّ المنازل جنوب السيف
ممتدة الطول مصفوفة**

**أمشي على سيفها واقيف
في حبها الروح مشفوعة
دار الخدم والكرم والضيف
دار المتاعير معروفة.**

كما ويخبرنا الباحث بأن قدوم ابن لعبون من إمارة الزبير في العراق إلى الكويت، كان في مطلع القرن التاسع عشر وقد تفاجأ ابن لعبون ذلك الشاعر والفنان المشهور بأن فنونه و أشعاره وأخباره قد سبقته إلى الكويت.. وأن بعض الفرق الغنائية الشعبية كانت تعزف بعض ألحانه.

أقدم الفرق الغنائية

يتناول الباحث في هذا الجزء من الكتاب الفرق الغنائية الشعبية المختلفة التي تغني أغاني البحر أو البادية أو الأغاني الدينية أو أغاني الأعراس ومن أقدمها:

- فرقة الدواسر.. التي كانت تقدم أغانيها واستعراضاتها في المناسبات الوطنية وفي الأعراس والموائد.. وهي من الفرق التي عاصرت ابن لعبون ورددت بعض أغانيه.

- فرقة جوهر اللقاوي.. سميت بفرقة البحر والبحارة وقد ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر تقريباً.

- فرقة الفنتاس .. أسست في مطلع القرن الماضي في عهد الشيخ مبارك الصباح وكانت متخصصة بأداء العرضة العربية الأصلية وفن السامري القروي.

بحارة الكويت يرددون مثل تلك الأهازيج والأغاني البحرية والتي تتميز بإيقاعات خاصة ومنوعة.

ويضيف الباحث خالد سالم بقوله: "وظل هذا التراث الغنائي البحري يتوارث جيلاً بعد جيل حتى وصل إلينا بصورته الحالية." كما ويخبرنا الباحث أيضاً، أن لأهل البادية غنائهم وأراجيزهم الخاصة، ومن أشهر فنونهم الحداء.. وهناك غناء خاص بسكان القرى مثل فن السامري وأغاني الأعراس.. ويؤكد أن أهل البحر كان لهم دور كبير في نقل العديد من الفنون والإيقاعات الموسيقية التي اكتسبوا بعضها من خلال ترددهم ومكوّنهم لفترات طويلة في بعض موانئ الخليج العربي وخليج عمان وبحر العرب والمحيط الهندي وموانئ شرقي إفريقيا، ذلك لاختلاطهم مع تلك الشعوب وفرقهم الغنائية والاستماع المكثف إلى ألحانهم الشعبية مثل الطنبورة والليوة وأغاني الموالد والزار.. ويبين كيف أن السفن الكويتية الكبيرة إضافة إلى أنها وسيلة تجارية كانت أيضاً مركزاً للسمرات والاحتفالات الليلية.. يقدم على ظهرها كل أنواع الفنون الخليجية وغيرها من فنون الأمم الأخرى.

ابن لعبون

يقول الأستاذ خالد سالم: "لم يكن ابن لعبون يتوقع أن هذه البقعة الحديثة العهد نوعاً ما - حينذاك - تتمتع بكل هذه المكانة الرفيعة في مختلف نواحي الحياة تجارياً وعمرانياً واجتماعياً و فنياً فتأثر

مطلعها:

مسكين يا قلب براه الهوى
ومن الولع والحب شاف الغرابيل
ما شفت من ينعت لي دوى
أمسيت أجاب ساجعات البلايل

الشاعر عبد الله الفرج

تحدث الباحث خالد سالم، عن الشاعر عبدالله الفرج بإسهاب لما كان له الأثر والفضل الكبير في تطوير الكثير من الألحان الشعبية وغيرها وبخاصة "الصوت" الذي أدخل عليه ابتكارات جديدة وأنغاماً جميلة لاقت قبولاً واستحساناً مثل التوشيجة التي طورها وجعلها تنسجم مع إيقاعات نغم الصوت في نهايته.. أما ظهور هذا الشاعر والفنان المبدع فقد كان في منتصف القرن التاسع عشر.

يقول الباحث: "وكان لدراسته واحتكاكه بعدد من الفنانين اليمينيين وغيرهم أثناء إقامته في الهند والتي قضى فيها فترة من حياته أثرها الواضح فيما قدم من ألحان.. وعندما عاد إلى الكويت نقل خبرته الموسيقية والغنائية إليها وضمنها قصائده الرقيقة والتي لا زلنا نستمع بها من خلال المطربين القدامى الذين يرددونها".

ثم تحدث الباحث عن أثر الشاعر الفنان عبد الله الفرج، الموسيقي والشعري وبخاصة تلك الألحان والإيقاعات الموسيقية التي توارثها من أتى من الموسيقيين والمطربين بعده، فلا شك أن

ثم توالى الفرق الغنائية بالظهور بعد ذلك مثل فرقة حمد بن حسين وفرقة العميري وفرقة معيوف مجلي وفرقة أولاد عامر وفرقة الرندي وفرقة الحبيتر وفرقة الضبيبي، بالإضافة إلى فرق قرية الجهراء التي امتازت بتقديم العروض الحربية منذ القدم.

الفرق النسائية

لم يغفل الباحث خالد سالم، دور المرأة الكويتية وبصمتها في هذا المجال، فتطرق بكل أمانة وصدق إلى الفرق الغنائية الشعبية النسائية والتي من أقدمها فرقة أم عنتر الجيمار وتعد أقدم فرقة نسائية، التي تأثرت أيضاً بفن الشاعر الفنان محمد بن لعيون، والتي تشرف عليها وتديرها مغنية شعبية أسمها أم عنتر الجيمار، وتؤدي مع فرقها فنون الخماري والسامري، والفريسني وغيرها من الفنون الغنائية.

وهناك فرقة هدية المهنا الشعبية وهدية هي خالة الفنانة عودة المهنا.. ثم جاءت بعدها فرقة سعادة البريكي وهي فنانة شعبية مشهورة، وتعتبر رائدة من رائدات الفنون الشعبية الغنائية في الكويت.. اشتهرت فرقها بتقديم فن الخماري والسامري في الأعراس والمناسبات المختلفة حيث كانت تمتاز بصوت عذب ودراية كبيرة في الضرب على الدف والطار.. وتختار أغانيها من أجمل وأشهر القصائد الشعبية لكبار الشعراء.. ومن أشهر تلك القصائد التي غنتها كانت للشاعر الشعبي المعروف حمد المغلوث

إلى الاسم من خلال الحرف الذي يبدأ به“.

في هذا القسم ركز الباحث على رواد الحركة الغنائية الكويتية، وأساذتها الكبار الذين تتلمذ على أياديهم أشهر مطربي وفناني الكويت المعروفين والمشهورين محلياً وعربياً أمثال الفنان عوض دوخي وسعود الراشد وعبد اللطيف الكويتي وغيرهم.. كما ويعتبر الباحث أول من تطرق لهؤلاء الأوائل وألقى الضوء على سيرتهم الفنية مؤكداً لما لهم من دور كبير في تطوير الغناء الكويتي وتنميته.. ولقد ذكر في هذا القسم ”١١٢“ علماً من الرواد.. كان من بينهم ما يقرب من ٧٠٪ لم يذكرهم أحد قبله.

وهذه بعض النماذج التي تطرق لها الباحث في هذا الكتاب.. محمد بن سمحان وعبد العزيز صرام وحنيف مزيعل وحمد الهويدي وراشد الرياح وصالح عبد الرزاق وعلي المتيرف وعواد سالم وعلي معيوف وبرانك الوتيد وفرحان دوخي وفهد العروج و فيروز الهندي ومرزوق مناحي وفرحان بوشايع وعبد العزيز الرندي وعبد الله الجبيتر ومحمد المعتوق و سالم المرطه ويوسف البكرو مبروك بوقامية.. وهناك الكثير غيرهم ممن أثروا الساحة الغنائية الشعبية بفنونهم المتنوعة الجميلة.

معظمها كان من تأليفه.. ولم يغفل الأستاذ خالد سالم الحديث عن تلامذة الفنان عبد الله الفرّج الذين حملوا لواء فنه وحافظوا عليه ونشروه ومنهم الموسيقار إبراهيم بن يعقوب وهو من أهالي جزيرة فيلكا.. وأتى بعد إبراهيم تلميذه المطرب ”صرام“ وبعده خالد البكر وهو مطرب وملحن وعازف على آلة العود، وبعده من أوائل رواد الأغنية الكويتية وأقدم مطرب كويتي وصل صوته مسجلاً.. وبعده جاء المطرب عبد اللطيف الكويتي، والمطرب المبدع عبد الله الفضالة، وأيضاً المطرب الكبير محمد عبد الرزاق الكويتي وآخرون لم يحالفهم الحظ في الانتشار.

كما ويحدثنا الباحث، عن الأخوين.. عازف الكمان الشهير صالح الكويتي وشقيقه داود الكويتي، وهو من كبار عازفي العود، وهما من الطائفة اليهودية.

الأعلام

في هذا الباب يقول الباحث: ”أفردت القسم الأكبر من الكتاب لأعلام التراث الغنائي من ملحنين ومطربين وموسيقيين ونهامة وأسماء رؤساء الفرق الشعبية الغنائية ممن كانت لهم مساهمات ومشاركات ابتداء من كبار المطربين والملحنين الذين ظهروا منذ مطلع القرن التاسع عشر وحتى مطلع الستينات من القرن الماضي.. وربّبت تسلسل الأعلام حسب الحروف الأبجدية لسهولة الوصول

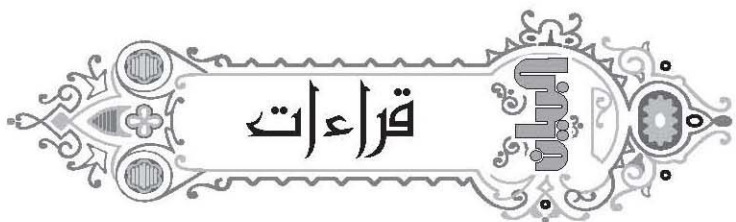
رأي وأهمية

وخلال سنين تطورها.. وهكذا سيظل ما كتبه الباحث في الذاكرة الكويتية لأن التراث دائماً بكل تنوعاته هو المنبع العذب الذي نشرب منه بالرغم من كل ما نلمسه ونراه ونحسه اليوم من تجديد وتحديث لكل الأمور الحياتية.

يقع الكتاب في (١٥٤) صفحة من القطع المتوسط، ذو طباعة فاخرة وغلاف جميل جذاب .. نتمنى أن يدرّس في المدارس والجامعات حتى تنتبه أجيالنا المعاصرة إلى أصالة وإبداع الأباء والأجداد في شتى الميادين الثقافية القديمة ومنها الغناء الكويتي الشعبي وفنونه الأصيلة.

هكذا نقل لنا الباحث والمؤرخ الأستاذ خالد سالم محمد، التراث الغنائي الكويتي وأعلامه في هذا الكتاب، بكل أمانة وصدق.. فقد كرس قلمه ووقته وجهده وفكره في البحث والتدقيق لإظهار هذه الصورة الرائعة الجميلة للغناء الكويتي وفنونه الأصيلة، التي ستظل وثيقة خالدة للحفاظ على التراث الثقافي الكويتي، للأجيال المعاصرة والقادمة عن طريق هذا السرد التاريخي والتوثيقي الممتع والشيق المزدهم بالمعلومات القيمة عن التجربة الغنائية الكويتية منذ بداياتها





صورة الغرب في الشعر العربي الحديث (*)

د. إيهاب النجدي يكتب عن حقيقة الآخر

بقلم: السيد أحمد المخزنجي
(الكويت-مصر)



صورة الغرب في الشعر العربي الحديث للدكتور إيهاب النجدي، مدرس الأدب العربي بالجامعة العربية المفتوحة بالكويت، من إصدارات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري (٢٠٠٨)، والكتاب دراسة أكاديمية مهمة وجديدة في مجالها، حيث يعرض مؤلفه على تقديم "صورة" أو انطباع عن حقيقة الآخر في عيون "الأنا" أو الذات/ الشرق/ مستخلصة من شعر رواد النهضة الأدبية والشعرية الحديثة في مصر في النصف الأول من القرن العشرين.

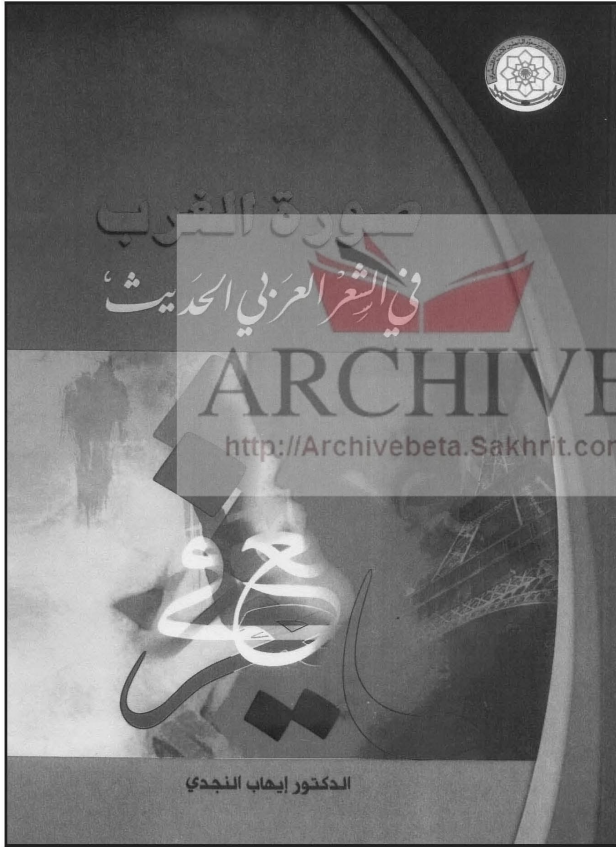
في البداية- وقبل الدخول في تفاصيل عرض تلك الدراسة التحليلية تجدر الإشارة إلى "تصدير" الكتاب للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، والذي يكشف عن متابعته لكل جديد يطرح على الساحتين النقدية والشعرية على السواء: "موضوع هذا الكتاب هو ابن الساعة إذا أردنا التوصيف الموجز، مفهوم الغرب وتحليلات صورته وثمار علاقته بالشرق، وكيف يكون الحوار معه- أو مع أي آخر- جسراً لتلاقح الثقافات وتلاقح الحضارات كلها...."

(*) للدكتور إيهاب النجدي، صدر عن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري-

أهداف الدراسة ومنهجها

أوضح د. إيهاب في مقدمة كتابه أن دراسته هذه تهدف إلى الكشف عن رؤيه الذات الشاعرة للغرب بأبعاده المختلفة، واستجلاء الروح الإنسانية التي تتمتع بها تلك الذات، ومدى صلة ذلك بالقيم الفكرية والحضارية والخلقية التي تتكئ عليها إلى جانب رصده لدعوة الشعراء

الرؤية التي قامت على دعامتين: المعرفة، والتفاعل الإنساني. حيث اعتمد المؤلف في رصده للتجربة المنهج التكاملي في دراسة صورة الغرب في شعرنا الحديث، إذ تعايش مع النص قراءة واستيعاباً وفهماً من زاويتي التحليل الفني والمضموني (ص ١٠ من الكتاب)، واتسعت - لدى الباحث - مساحة الاستكشاف لنضم



إلى "تحقيق" الوحدة الإنسانية التي تنبذ العداء وتوصل للتسامح والإخاء (١) (ص ٧ من الكتاب)

وبالنسبة لمنهج الدراسة، أشار المؤلف إلى أنها سلكت طريقين لتحقيق غاياتها، أولهما تحليل المضمون، وثانيهما: التحليل الفني، من خلال التركيز على مجموعة من شعراء "الرحلة" إلى الغرب (شعراء "المنفى" أو شعراء "المهجر" بالتعبير المشهور) وبيان "كُنه" أو حقيقة رؤيتهم للغرب، تلك

(١) لعل من الموافقات الطيبة أن ما يقول به د. إيهاب النجدي في هذا الصدد يتفق مع ما قاله كاتب هذه السطور في أحد مؤلفاته: انظر للمزيد والتفصيل كتابه: العدل والتسامح في ضوء الإسلام، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط/٢/٢٠٠٦م

يخلص المؤلف من عرضه التاريخي الموجز لمسيرة العلاقة بين الشرق والغرب، إلى القول بأن المصادم (التاريخية) تنتشر إلى الكثير من صور التأثير المتبادل بين الحضارة الإسلامية ذات الصبغة الشرقية وأوروبا التي انتقلت إليها بعض سمات الحياة الشرقية بمفرداتها وأساليبها وميراثها.

على صفحة الشعر، يستمد أهميته وخصوصيته من كونه لقاءً يتجاوز الأطر التقليدية ل لقاء الحضارات الإنسانية، أي الأطر السياسية والاقتصادية والثقافية... إلخ، وذلك لما لطبيعة الشعر من حميمية وعمق الشعور الوجداني وتجلياته ذات الصلة الوثيقة بطبيعته كفن إنساني وبصيرة مُنشئه (الشاعر) نفسه.

ومن ثم عرض المؤلف لبيان مفهوم الغرب فأشار إلى أنه "قد تأخذنا الكلمة/المصطلح/ إلى ظلال لا تنتهي... ولكنه يحدد في بحثه هذا أن ما يقصده هنا هو "الغرب الأوربي في جغرافيته السياسية والطبيعية والبشرية، والطابع الحضاري لمجموعة الدول التي تكونه وانعكاس ذلك كله على مرآة الشعر الحديث في مصر، من حيث الرؤية الفكرية والشعورية، والتركيز على التجليات الفنية لتلك الرؤية" (ص ٢٠ من الكتاب).

العلاقة بين الشرق والغرب

ينتقل المؤلف بعد ذلك ليتحدث عن مجيء الإسلام في القرن السابع الميلادي- شريعة للعالمين- إذ لا يفرق- في خطابه- بين شرق وغرب، حيث يعترف بالآخر، ويقبله شريكاً (٢) في صنع الحياة، ومؤسساً للاختلاف، بل ومعتبراً إياه سُنَّة من سنن الكون.

ويخلص المؤلف من عرضه التاريخي الموجز لمسيرة العلاقة بين الشرق والغرب،

الاتجاهات الأدبية الرئيسية في تلك الفترة: الاتجاه المحافظ البياني، والاتجاه الديواني، والاتجاه الوجداني إذ يرى أن خريطة الأدب العربي الحديث (في مصر) لم تُكتشف كل معالمها حتى الآن (ص ٨ من الكتاب).

فصول الكتاب

يقع الكتاب في خمسة فصول رئيسية بالإضافة إلى تمهيد (مدخل) للبحث، عالج فيه المؤلف مفهوم الغرب وما تطرحه تلك الكلمة/ المشكلة /من حيث إيجاد تعريف جامع مانع لها- كما يقولون- من خلال دوائر دلالية مستمدة من اللغة والجغرافيا والأسطورة، فضلاً عن الوعي السياسي والثقافي، ثم رصد بعض اللقاءات التاريخية التي تلاق ثقافياً فيها الشرق مع الغرب .. ويأتي "تمهيد" الكتاب ليعرض لنا صورة الغرب من خلال "المفهوم والجذور" فيوضح أن لقاء الشرق العربي بالغرب الأوروبي

(٢) للمزيد والتفصيل انظر كتاب: الإسلام شريكاً، ترجمة شوقي جلال ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ينذهب المؤلف إلى القول بأنه على هذه الأرض الفكرية والأدبية نبئت قصائد الشعراء في النصف الأول من القرن العشرين، وكان من الطبيعي أن تأتي انعكاساً مكثفاً لتنفيذ الدلالة للتيارات والتصورات السائدة آنذاك، وأن يستقطر الشعر اللحظة التاريخية بكل ملاساتها ومداخلاتها، وأن يبقى الفضول عنها، مما لا تختمله طبيعة الشعر وأقانيمه الفنية."

"الداخل" وعبد الملك بن حبيب الشاعر، والعالم الأندلسي، و"ابن حيوس محمد بن سلطان الغنوي" شاعر الشام في عصره... ويخلص من ذلك إلى أن صورة الغرب تقلبت في قصائد هؤلاء الشعراء بين القبول والرفض والرفع والخط، دون الإمساك ببعد حقيقي من أبعادها. ويرى د. إيهاب أن عدم وجود صورة أدبية مكتملة الأبعاد يرجع إلى المستوى الفني والنقدي الذي كان عليه الشعر في ذلك العصر.

ثنائية الشرق والغرب

في الفصل الأول من الكتاب يتحدث المؤلف عن ثنائية الشرق والغرب من خلال الإشارة إلى أدبيات تلك الفترة، على صعيدي الفكر والأدب، حيث استأثرت المقابلة بين الشرق والغرب بقسم كبير من السجال الفكري الذي دار بين أدباء النهضة في النصف الأول من القرن العشرين، من أمثال فرح أنطون

إلى القول بأن المصادر (التاريخية) تشير إلى الكثير من صور التأثير المتبادل بين الحضارة الإسلامية- ذات الصبغة الشرقية- وأوروبا التي انتقلت إليها بعض سمات الحياة الشرقية بمفرداتها وأساليبها وميراثها، فقد كانت الروابط القوية في "الأندلس" تشد بعضهم إلى بعض في أغلب الأحيان، وتطبعهم بالطابع المميز. وهو ما كشف- هناك- عن أحد مظاهر الامتزاج المتمثل في حديث الشعراء عن علاقاتهم بنصاري الأندلس وتقديمتهم معلومات ذات قيمة عن حياة هؤلاء المستعربين Mozarabes ولباسهم وأزيائهم، وعن الحرية التي كانوا يتمتعون بها في قيامهم بشعائهم الدينية، وعن اختلاط المسلمين الأندلسيين بهم اختلاطاً كبيراً (ص ٢٨ من الكتاب) ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك للحديث عن "لقاء الشعر" وعلاقته بإبراز صورة الغرب في "عيون" الشعراء العرب القدامى والمعاصرين على السواء، فيذكر أن "الغرب كان موجوداً بصورة أو بأخرى في الشعر العربي القديم، وكانت كتب الرحلات محفلاً لفنون الأدب ومنها الشعر الذي جاء ليوأزي بين صحوه العقل ونشوة العاطفة، أو ليضفي طرافة على بعض المواقف، أو ليجمل صوراً تناثرت عبر السطور، ويوضح ذلك من خلال ذكره لأبيات شعرية لكل من "جرير" و"البحتري" و"ابن الرومي" (الأعجمي الأصل) والشاعر/ الأمير المؤسس/ عبد الرحمن بن معاوية الشهير بعبد الرحمن

فيقول:

ولي إليها بهذا الشعر إسرائ

يا بحر ما بي! مصرُ ما بعدتُ

(ص ٨٨ من الكتاب)

وفي الوقت نفسه يرى المؤلف أن شوقي

- من خلال شعره وقصائده العديدة-

شاعر الغرب الأوروبي، بل شاعر المدن

البعيدة في خريطة هذا الغرب، إذ انتقل

بالقصيدة العربية إلى أفق جغرافي ربما

لم يصل إليه غيره من الشعراء في وقته،

وتجلى ذلك في شعر المدن والشخصيات

والمعالم والآثار (ص ٩٦ من الكتاب)

بعد استعراض المؤلف لعدد من النماذج

الشعرية لأولئك الشعراء المعاصرين

الذين استحضروا في قصائدهم "صورة

الغرب" ورؤيتهم له، يخلص د. إيهاب من

تحليله إلى نتيجة يؤكد فيها "أن الاتجاه

التوفيقي الذي يسعى إلى التوفيق (من

جانب هؤلاء الشعراء) بين حضارة الشرق

العربي الإسلامي ومدنية الغرب، كان

الاتجاه الغالب على المواقف الفكرية لهم

عند تناولهم لثنائية الشرق والغرب، فلم

يروا تناقضاً بين الاعتداد بتراث الأمة

(العربية) أو استلهاً أصوله والأخذ من

أوروبا (المدنية) ما يصلح لقيام النهضة

المرجوة.

على نحو ما يبينه قول علي محمود طه

الذي ينبه إلى أهمية الوحدة والتآزر في

"يوم الملتقى" ويجمع إليهما فضيلتي الحق

والتسامح، كما على الشرق أن يستشرف

المستقبل وأن يعتمد على قدراته الذاتية:

وأحمد أمين، ود. طه حسين، وإسماعيل

أدهم، وتوفيق الحكيم، ويعتبر أن روايته

"عصفور من الشرق" سنة ١٩٢٨م، تنفرد

بأنها "أول رواية عربية عالجت موضوع

علاقة الشرق بالغرب بشكل مباشر"

(ص ٦٦ من الكتاب)

وهكذا ينهب المؤلف إلى القول بأنه على

هذه الأرض الفكرية والأدبية نبئت قصائد

الشعراء في النصف الأول من القرن

العشرين، وكان من الطبيعي أن تأتي

انعكاساً مكثفاً شفيف الدلالة للتيارات

والتصورات السائدة آنذاك، وأن يستقطر

الشعر اللحظة التاريخية بكل ملاساتها

ومداخلاتها، وأن ينفي الفضول عنها،

مما لا تحتمله طبيعة الشعر وأقانيمه

الفنية" (ص ٦٧ من الكتاب)

ويدلل على ذلك بنماذج من أشعار كل من:

حافظ إبراهيم في قصيدة له أنشدها في

حفل أقامته كلية البنات الأمريكية بمصر

سنة ١٩٠٦م، وقصيدتي أحمد شوقي

"أنس الوجود" و"تحية الأستاذ أمين

الريحاني" في حفل تكريمه عام ١٩٢٢م

وعلي محمود طه الذي يعتبره د. إيهاب

"أكثر شعراء الاتجاه الوجداني معالجة

لموضوع الغرب بأبعاد المختلفة، فيخفت

صوت الحنين لديه حتى لا يكاد يبين"

حيث يقول الشاعر:

أنا الغريب هنا وملء يدي

أعطاف هذا الأغيد المرح ١٩

وفي قصيدته "تحت الشراع بين الشرق

والغرب" وهي من وحي رحلته إلى أوروبا

صيف عام ١٩٤٦م، تمر بخاطره مصر،

يستطلع الشرق ما يجري به غُدُه
يا شرق إن غداً هدم وإنشاء
يا شرق مجدك إن لم تُرس صخرته
يداك أنت فقد أخلته أهواء
وكذلك شوقي الذي يخاطب الشرق
بقوله:

أيها الشرق انتبه من غفلة
مات من في طُرقات السيل ناما
لا تقولن عظامي أنا
في زمانٍ كان الناس عصاما
الشعر والسياسة

ينتقل المؤلف بعد ذلك للحديث عن
علاقة الشعر بالسياسة (وصورة الغرب
من خلاله بالنسبة لشعراء تلك الفترة)
فيذكر أن شعراء الاتجاه المحافظ
(البياني) وقفوا ضد عملية الاحتلال
الأجنبي لمصر آنذاك، "غير أنهم كانوا
في عدائهم واستنكارهم ونضالهم - ضد
سلطة الاحتلال - طائفتين ، طائفة
صريحة العداء مستمرة الاستنكار دائمة
النضال، وأخرى تريد أن تكون كذلك ،
ولكن ظروف حياتها وطبيعتها التي تؤثر
السلامة ولا تقوى على الفداء (اتخاذ
موقف واضح) تحول بينها وبين ما تريد،
(أو ما ينبغي أن تكون عليه).

ويخلص د. إيهاب في تحليله، لشعر تلك
الطائفة إلى أنها كانت تجاهر بمعاداة
الاحتلال، وتصرح باستنكاره وتخوض
معركة نضاله، ولكن حين تأمين مغبة
ذلك، ولا تخاف عاقبة ما تقول، ثم هي
تُضمّر العداء وتكتّم الاستنكار وتكف عن
النضال حين تتوقع شراً يمس المنصب أو
الرزق، أو الذات بأذى، بل ربما تتورط هذه

الطائفة فيما هو أقبح من ستر الخصوم
للاحتلال، وكتّم الاستنكار لوجوده، وكف
النضال لقواه، فتصرح أحياناً بمهادنته
والإفادة منه أو تتردى فيما هو أشنع من
ذلك فتمدحه بعض المرات وتُثني عليه،
(ص ١٢٦ ١٢٧- من الكتاب)

أما شعراء الطائفة الأولى فيأتي
في طليعتهم الشاعر علي الغاياني
(١٨٨٥ - ١٩٥٦) ومن شعراء الطائفة
الثانية الشاعر حافظ إبراهيم الذي
تشكل موقفه من المحتل الإنجليزي وفق
ظروف حياته المتقلبة، فتارة يصرح
وينطلق في الهجوم وكشف المساوئ ،
وتارة أخرى يعتصم بالسكوت أو المداراة
حين يشعر بخطورة التبعات والأعباء التي
يمكن أن يخلفها التصريح والمجاهرة (ص
١٢٧ - ١٤٤ من الكتاب)

البعد الجمالي لصورة الغرب
في الفصل الثالث من الكتاب، تحت
عنوان (البعد الجمالي عرض المؤلف
لعدة نماذج تكشف مدى تأثير شعراء
تلك الفترة بالطبيعة المتمثلة في رؤيتهم
للأشكال والمناظر والسطوح والمباني في
الدول والبلاد الأوروبية التي زاروها أو
أقاموا فيها بضع سنين، فيقول: (ليس
عجيباً أن يحتفي شاعرنا الحديث
بالطبيعة ، فهي دائماً توحى، والشاعر
يعبر، والشعراء - من قديم - مولعون
بالطبيعة ... ويتمثل ذلك في شعر كل
من شوقي ، عبدالرحمن شكري، وفخري
أبو السعود ، وعلي محمود طه، وحفني
ناصف (ص ١٨٦ - ٢٠٣ من الكتاب) إلى

متبادل بين المصور والصورة، أو الشاعر والموضوع .. ففي الوقت الذي يحاول فيه الشاعر اقتناص خطوط إنسانية دالة في لوحة الغرب، ومن خلال آليات متنوعة في التعامل، يتم فيه أيضاً الإمساك بنزعة إنسانية تملك الشعراء واتسعت لها تجاربههم وأدواتهم التعبيرية والتصويرية، ويدلل د. إيهاب على ذلك من خلال ثلاثة نماذج تحدث عنها شعراء تلك الفترة، وهي:

١- الصورة الإنسانية في معناها العام

(٢)

٢- تقديرهم للشخصيات الغربية المؤثرة والمتمثلة في الأدباء والفلاسفة والموسيقين والقادة العسكريين، أمثال: نابليون ، شكسبير، كارلايل، بيتهوفن، فيكتور هوجو، فردي، ... (٤)

٣- المرأة العربية (٥)

ويخلص د. إيهاب من عرضه للبعد الجمالي بأبعاده المختلفة لهؤلاء الشعراء إلى حقيقة دلت عليها الأبعاد السياسية والجمالية والإنسانية، فضلاً عن ثنائية الغرب والشرق بنماذجها الوفيرة، والتي ترفض التعميم، وتؤكد أن الشعر الحديث أنتج صورة حضارية حسيمة للغرب، ... كما تؤكد أن ثنائية القبول والرفض لم تكن سوى طرق في بعض أبعاد الصورة تضافر معها لإنتاج صورة متكاملة

جانب تركيزه (أي المؤلف) على العناصر التي أسهمت في تشكيل البعد الجمالي لصورة الغرب - (لدى هؤلاء الشعراء وغيرهم) من خلال حديثهم ورؤيتهم للمدينة الغربية التي تمثلت في مدن: باريس ، إيطاليا، الأندلس، أثينا ، زيوريخ ، سويسرا ، وفيينا، وغيرها، ويرى - من خلال استقراءه لتلك الأشعار - أن المدينة الغربية استقرت صورتها من خلال هذا الشعر في بعد جمالي خالص ، تتشكل خطوطه من خلال مناظر الطبيعة الخلابة أو في لحن موسيقي أسر، أو حتى "أنثى جميلة" ... ومع ذلك لم يسقط من الصورة الكلية البعد السياسي بمشكلاته ، ولا التضاد بين الشرق والغرب، بل ظلت كل الأبعاد مستقرة في أماكنها حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، (ص ٢٢٩ من الكتاب)

البعد الإنساني في الرؤية الشعرية للغرب

ينتقل المؤلف بعد ذلك في الفصل الرابع من الكتاب لرصد "البعد الإنساني في تجربة هؤلاء الشعراء المعاصرون" فيوضح أنه في هذا "البعد" يتفاعل طرفان : ذات شاعرة وذات من الغرب مؤثرة، ويتقاسم الشاعر والصورة الألوان والظلال، ويضحي كل منهما في بؤرة الدرس والتحليل، إذ العطاء - هنا -

(٣) ص ٢٣٦ - ٢٤٦ ، من الكتاب .

(٤) ص ٢٤٧ - ٢٥٨ ، من الكتاب .

(٥) ص ٢٥٩ - ٢٧٧ ، من الكتاب .

متناسقة حضارياً وفتياً إلى حد بعيد، (ص ٢٧٧ من الكتاب)، وهو في كل ما سبق حاول الإجابة عن سؤال طرحه في هذه الدراسة ألا وهو: ماذا قال الشاعر المصري عن الغرب في النصف الأول من القرن العشرين؟

سمات صورة الغرب الجمالية في الشعر المعاصر

أما الفصل الخامس من الكتاب فقد خصصه المؤلف للحديث عن (البعد الفني) من خلال سؤال ثانٍ طرحته الدراسة وهو: كيف قال الشاعر كلمته؟ وبعبارة أخرى ما أبرز السمات الجمالية للتشكيل الفني لصورة الغرب من خلال منظومة ثلاثية هي: الشعر والنص وأداة الفن والتي تكتمل من خلالها - في رأيه - دائرة الدرس.

ويأتي هذا الفصل بمثابة الإطار التطبيقي/ التحليلي/ النقدي لموضوعه حيث استغرق الجزء الأكبر من صفحاته من (ص ٢٨١-٢٩١) وقد تناول فيه المؤلف أربعة عناصر رئيسية وهي: المعجم الشعري لرواد "النهضة" الشعرية في تلك الفترة (النصف الأول من القرن العشرين) والذي اشتمل على ثلاثة أنواع هي: المعجم الذاتي، المعجم الغربي، التعبيرات المسكوكة، التعبيرات القرآنية. والعنصر الثاني للدراسة تناول فيه المؤلف أساليب الخطاب الشعري لهؤلاء الشعراء، من خلال تحليله لمفردات: (التضاد)، كأداة كشف، والتعبير بالاستفهام، و(الحوار) كأداة اتصال، والتوسل بالتكرار، ثم عرض

المؤلف للعنصر الثالث منها، وهو: البناء التصويري وتناول فيه: الصورة والحقيقة، والتشخيص، والتجسيد، والتجريد.

وفي العنصر الرابع والأخير عرض المؤلف لما أسماه: استدعاء الشخصيات التراثية التي استمدتها شعراء تلك الفترة من مصادر التراث المختلفة: الدينية والأدبية والأسطورية والتاريخية كذلك. ثم الخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع العربية والأجنبية للدراسة.

والحقيقة أن د. إيهاب حاول الإجابة عن تلك التساؤلات من خلال استعراضه وتحليله لعناصر المعجم الشعري (وسمائه) وأسلوب الخطاب الشعري وكذلك دعائمه:

- البناء التصويري (الصورة ، والحقيقة) إلى جانب.

- استدعاء الشخصيات التراثية من مصادرها التراثية المتعددة: الدينية والأدبية والأسطورية والتاريخية وتحليلها.

وقد خلص المؤلف من هذا العرض عبر تلك الرحلة الشاملة والمتعة إلى جملة نتائج مهمة تمثلت أبرزها في النقاط التالية:

١- الكشف عن رؤية الشاعر المصري في النصف الأول من القرن العشرين للغرب بأبعاده المتعددة، واستجلاء الروح الإنسانية التي تمتع بها الشاعر، وصلة ذلك بالقيم الفكرية والحضارية والأخلاقية التي اعتمد عليها، ورصد دعوة الشعراء إلى وحدة إنسانية تنبذ

العداء، وتؤسس للتسامح والإخاء.
٢- تلاقح الشرق مع الغرب (ثقافياً) عبر لقاءات تاريخية كثيرة، اتسمت بأنها لقاءات فكر ونضال وتأثير متبادل، كان أهمها لقاء الأندلس ولقاء الحروب الصليبية.

٣- ظهرت صورة الغرب في الشعر العربي المعاصر بشكل أوسع في القرنين التاسع عشر والعشرين نتيجة لتعدد أسباب الاحتكاك المباشر بين الشرق العربي المتخلف والغرب الأوروبي المتقدم.

٤- أنتجت صدمة اللقاء بالحضارة الغربية العديد من المقابلات والمقارنات بين الحياة المعاشة في الغرب والحياة الممارسة في الشرق، ومضى الشعراء في تصوير الملامح الفارقة إلى شوط بعيد، وكان النقد اللاذع لأوضاع الشرق من قبيل نقد الذات والبصر بحقيقة الواقع، في محاولة للخروج من حالة التراجع والتخلف.

٥- تشكل البعد الجمالي لصورة الغرب عبر التجربة الشخصية والمشاهدة والعيان، حيث وقف الشاعر العربي على مشاهد من الطبيعة الأوروبية، ونظر إلى المدينة الغربية من منظور السائح الشرقي فبدت المدينة (في رؤيته) في بُعد جمالي خالص.

٦- بانث النزعة الإنسانية بوضوح لدى الشاعر العربي الحديث واتسعت لها تجاربه وأدواته التعبيرية، وذلك من خلال المواقف الإنسانية والأحداث العالمية التي تأثر بها وجدانه ومشاعره، من

خلال تقديره لعظماء الغرب ومبدعيه، والاعتراف بفضلهم ودورهم الأدبي والتاريخي، بغض النظر عن جنسياتهم وقومياتهم ومعتقداتهم الدينية والفكرية.

ملاحظة ختامية

لقد استطاع د. إيهاب النجدي - من خلال جهده البارز واجتهاده الصائب في هذه الدراسة - استجلاء ملامح وقسمات (صورة الغرب في الشعر العربي الحديث) من خلال تركيزه على مجموعة من (شعراء مصر) في النصف الأول من القرن العشرين، حيث برزت (في قصيدة الغرب) مجموعة من الظواهر الفنية كان لها صلة قوية بأبعادها المختلفة.

ودلل الباحث/ المؤلف/ على مواكبة شعراء تلك الفترة محل الدراسة للأحداث السياسية التي انعكست على واقع الحياة العامة في مصر آنذاك، والتي اتخذوا إزاءها موقفاً سياسياً مرّ بمستويات متباعدة الإنفعال لكل منهم، حيث اتكأ هذا الموقف على محوري: الاحتلال والاستبداد، والغرب والحرب، وفي كليهما ظهر سخط "الشاعر" على المحتل المستبد - الإنجليز والفرنسيين - ، وعلى "المهلكات" التي تفنن في صنعها هذا المحتل، كما ظهر احتفاؤه (أي الشعر) بدعوات التحرر والسلام (ص ٢٩٥ من الكتاب)

ومع ذلك تبقى ملاحظة نأمل أن يتداركها المؤلف في الطبعة التالية لهذا الكتاب، فقد كان الأصوب أن يذكر عنواناً فرعياً وليكن (شعراء مصر في النصف الثاني

السويدي للنشر والتوزيع/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٤م، وقد جاء في حديث صاحب تلك المذكرات ما نصه " ... باريس عاصمة الدنيا، ولو أن للأخرة عاصمة لكانت باريس" (١١) والسؤال هنا: إلى أي مدى يمكن الاعتماد على رؤية عابرة مُرسلة، كهذه الرؤية في دراسة أكاديمية، فضلاً عن كتاب يُعد مرجعاً علمياً كهذا الكتاب؟

ومن ثم فالأجدر بالمؤلف أن يعيد النظر في "الاستشهاد" بهذا النوع من "مذكرات مسافر" التي لا ترقى إلى التوثيق العلمي/ المرجعي، فالمرجع "العلمية" عن "باريس" متوافرة وبمقدور المؤلف الرجوع إليها بسهولة ويسر.

يقع الكتاب في حوالي (٤٢٠) أربعمائة وعشرين صفحة من الققطع المتوسط ويضم بين دفتيه خمسة فصول رئيسية وهي: ثنائية الشرق، البعد السياسي، البعد الجمالي، البعد الإنساني، والبعد الفني. تناولت موضوع الكتاب/ الدراسة ومقدمة وتصدير للكتاب، بالإضافة إلى "تمهيد" عرض فيه لـ "صورة الغرب" من خلال التطرق إلى (المفهوم والجذور) في ثلاثة نقاط هي: مفهوم الغرب، لقاء الفكر والنضال، ولقاء الشعر.

من القرن العشرين نموذجاً) لأن ذلك يتفق مع الإطار العام لموضوع دراسته و"منهج" بحثه في هذا الكتاب.

فليس الشعراء الذين تناولهم المؤلف في هذا الكتاب يمثلون "حصراً" "صورة الغرب في الشعر العربي الحديث" على مستوى العالم العربي بأجمعه، وإلا فالسؤال إذن: أين بقية الشعراء العرب الآخرين: في العراق، فلسطين، الأردن، اليمن، سورية، وغيرها من الدول، لاسيما وأن هناك شعراء كثيرون معروفون ضمنوا شعرهم "رؤيتهم" لـ "صورة الغرب"، خصوصاً أولئك الذين أجبروا على الإقامة في الغرب (المنفى) لسنوات طوال، أو الذين فضلوا البقاء فيه باختيارهم أيضاً، خذ مثلاً: بلندر الحيدري، محمد مهدي الجواهري، نزار قباني، أدونيس (علي أحمد سعيد)، عبد الوهاب البياتي، معروف الرصافي، أحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم.. فأين - إذن - "صورة الغرب" في شعر هؤلاء من فصول ذلك الكتاب؟

في ص ٢٠٦ من الكتاب عرض المؤلف لحديث البعض عن "باريس" المدينة الفرنسية المعروفة، واستعان في ذلك بـ "مذكرات مسافر" صدرت عن دار



أدباء نوبل .. اليابانيون

بقلم: محمود قاسم
(مصر)

رغم هذه المساحة الضخمة من الأرض، وذلك الزخم الهائل من السكان والبشر الذين يقطنون قارة آسيا، فإن جائزة نوبل لم تذهب إلى هناك طوال ١٠٨ عاماً إلا مرات قليلة، أقل من عدد أصابع اليد، وهناك تفسيرات ما وراء كل اسم فائز بالجائزة، فقد حصل عليها ريندرانات طاغور عام ١٩١٣، وذلك لأمرين مهمين، أن الجائزة التي لم تذهب إلى تولستوي، كان يجب أن تذهب لكاتب له القيمة نفسها، وأيضاً ينتمي إلى الطبقة النبيلة التي تمنح أراضيها إلى الفقراء، ثم غابت جائزة نوبل عن القارة طوال خمسة وستين عاماً عندما فاز بها ياسوناري كاواباتا Yasunari Kawabata، وهو كاتب له قيمته، كما سنرى، لكن الجائزة بذلك تجاوزت للأبد زميله الذي لا يقل عنه أهمية يوكو ميشيما Yokio Meshima، المناوئ دائماً للغرب وثقافته السياسية.

ثم انتظرت اليابان ستاً وعشرين سنة أخرى قبل أن يحصل على الجائزة كينزابورو اوي Kinzaburo oe الذي لم يكن -آنذاك- الاسم الأكثر أهمية في اليابان، وقد ادعى الكثيرون أن أوي نال الجائزة، واليابان تستعد للاحتفال السلبي بمرور نصف قرن على إلقاء القنابل الذرية فوق مدينتي كيبرتو، خاصة أن أوي قد كرس كتاباته من أجل الحكيم عن ابنه الذي ولد مشوهاً ومصاباً بمرض كواحد من ملايين الأطفال الذين جاءوا مشوهين بسبب تلك القنابلتين، وفي عام ٢٠٠٠ عادت الجائزة للمرة الرابعة إلى الكاتب الصيني المنشق جاو كسينج جيان Gaoxing Gaian، لكنه عندما

تنوعت مساهمات كاواباتا الأدبية، ففي البداية ترجم بعض روايات من الأدب الإنجليزي، كما عمل في العديد من المجلات الأدبية تبعاً، فكان يكتب المقال، والقصة القصيرة، وعنتق التصوير الفوتوجرافي والسينما، لدرجة أنه نشر كتابين هما "التصوير الفوتوجرافي" عام ١٩٢٤، ثم "تصوير الزهور" ١٩٣٠. كما كتب سيناريو لفيلم صامت باسم "صفحة مجنونة" وقد كتف أسلوب الكاتب في تلك الأونة عن تقنية عالية، أقرب إلى المحتاج، حيث استفاد بشكل واضح من حبه للسينما، ليكتب الروايات القصيرة، ذوات المقاطع السريعة، والحوار القليل ولوحظ هذا في أغلب كتاباته الأدبية طوال حياته.

أن الأب أيضاً كان هاوياً للشعر، والفن التشكيلي، لكنه مات عام ١٩٠١ بالدرن الرئوي.

أما الأم، فقد تزوجت من الأب بعد أن مات زوجها الأول، شقيق كاواباتا الأب، وهي من أسرة ميسورة، عادت مع أسرتها إلى قيتها تيوساتو Toyosato مع أسرتها الصغيرة، وماتت بعد عام واحد بالمرض نفسه.

هذه البداية المؤلمة، لا شك أنها تركت أثرها بقوة على الكاتب، الذي انفصل عن أخته، وهو في سن الحضانة، بعد موت والديه، وتولت أسرة الأم تربيته، ومن

حصل عليها كان قد صار مواطناً فرنسياً، منذ سنوات طويلة، فاعتبر خلط الثقافة، بعد أن حرم منها باركين Parkin حتى مات عن عمر يناهز الاثنين بعد المائة.

حصاد الجائزة مع قارة آسيا، إنها ذهبت إلى الدول الكبرى عدداً، والأكثر أهمية، من الناحية الاقتصادية والسياسية، وتجاهلت بقية البلدان الآسيوية المتعددة، ولا أعتقد أن في هذه الدول من لا يستحق الجائزة، لكن هذه نقطة لا تدخل في مجال حديثنا..

جائزة نوبل، ذات الصبغة الأوروبية، منحت إذن للغة اليابانية مرتين، ولا شك أن كاواباتا كاتب مهم، يستحق الجائزة عن جدارة وهو الذي ترك أثره الملحوظ في أجيال عديدة من الأدباء العالميين، أبرزهم بلا شك جابرييل جارتيا ماركيت G. G Marquez.

في اليابان، أدباء كثيرون كانوا يستحقون أيضاً الجائزة، بعضهم رحل، والبعض الآخر لا يزال على قيد الحياة، ومنهم: اكوتا جواو، تاينزراكي، دھوكازاو، وأبي كوبي.

لا شك أن كاواباتا هو أحد أهم الأدباء اليابانيين في القرن العشرين، وهو الذي ولد في الرابع من يونيو عام ١٨٩٩، حيث لم يكن مكتمل النمو كوليد، مما ترك أثره طيلة العمر على الرجل النحيل، العليل الصحة، وهو ابن لطبيب كان يقوم بتدريس علم الطب في طوكيو، كما

وقد انعكست ظروفه الحياتية البالغة القسوة، في أعماله الأولى، وهي على التوالي "جمع العظام" عام ١٩١٦، و"الاشتراك في الجنازات" ١٩٢٣، و"مشاعر يتيم" عام ١٩٢٤، و"وجه الموت" ١٩٢٥، و"عربة الجنازات" ١٩٢٦، وأعمال أخرى تؤكد أنه لا يوجد كاتب عالمي آخر كتب عن الموتى والجنازات في بداياته مثلما فعل كاواباتا. حيث أنه تجاوز ادجار الن بو بمراحل ملحوظة.

شغف الطالب ياسوناري بقراءة الآداب العالمية المعاصرة له، وأيضاً الأدب الياباني كله، قديمه وحديثه. وبدأ يرسل المقالات القصيرة إلى الصحف والمجلات، حيث نشرت بعض النصوص فعلاً.

وبالإضافة إلى مأساه الخاصة، فإنه كانت لديه مشكلة أخرى، هي إحساسه بالدمامة، وأنه ليس لافئاً لأنظار البنات، مثل زميله الوسيم كيونو.

لوحة العيد

في عام ١٩١٧، توجه الكاتب إلى طوكيو لأول مرة في حياته، والتحق بالجامعة، ودرس اللغة الإنجليزية، وقد التقى الشاب في هذه الفترة أثناء إحدى رحلاته إلى جزيرة أوزو بفرقة مسرحية متجولة، ووقع في غرام الممثلة الأولى بها، وقد ألهمته هذه التجربة روايته "راقصة أوزو" التي نشرت عام ١٩٢٦، وقد ظل الشاب يذهب إلى هذا المكان طوال عشر سنوات كي يكتب عن هذه الراقصة التي لم ينل منها سوى أن

نحن أمام امرأة تدعى فرميكو. نود أن نعيّن في عزلة عن المجتمع الذي يحولها، إنها امرأة ضعيفة لا تستطيع مواجهة هذا المجتمع، لقد تعلمت أن تكون تنبئاً هتناً منذ طفولتها، وكأنها كاواباتا نفسه، نقر أن ترسل رسالة إلى حبيبها تخبره فيها أنها سوف تنتحر، تقول في خطابها إنها قررت أن تكسر فنجان الشاي الذي تنترب منه، وأن عليها أن تهرب بكسر هذا الفنجان، هذا الهروب هو الذي فعله الكاتب بعد عشرين عاماً من تنبئ هذه الرواية.

الواضح أن قدوم ياسوناري إلى الأسرة، كان بداية لمساويات عديدة، فقد أصاب الخراب حياة الجد الطبيب، وقرر أن يعيش في مدينة أخرى.

كان الصغير في حاجة شديدة للرعاية، وقد كانت السماء رفيقة به، حيث بدا شديد الذكاء، والتفوق في المدرسة، لكن المآسي لم تتوقف، ففي عام ١٩٠٩ ماتت الأخت وهي في الغرب بعيدة عنه، كما أن جدته ماتت أيضاً في السنة نفسها. وقد ظهرت المحاولات الأولى في الكتابة وهو في سن الثالثة عشر. ووجد الصغير نفسه ينتقل للعيش لدى عمه، بعد أن مات جده الثاني، أما أول نص أدبي كتبه وبقي في الذاكرة فهو "يومييات عامي السادس عشر" سنة ١٩١٤، لكن النص لم ينشر إلا بعد ذلك بأحد عشر عاماً.

إن تربية "اوي كينزا" في غابات جزيرة "تشيوكو" قد ترك أثره الواضح على إبداعه، حيث أنه مولود في أسرة تعمل في هذه الغابات منذ خمسة قرون على الأقل، وقد انعكس ذلك على إبداع الكاتب، وعلى مواقفه السياسية، والاجتماعية، وأيضاً على تنوع تنشأته، فهو لم يكتف فقط بالرواية، بل كتب مواقفه السيناريو السينمائي، وهو أكبر أنصار حركة البيئة والحفاظ عليها في العالم. كما أنه من أنصار حركات السلام وعرف كأديب ملتزم في مواقفه وكتاباته، وهو شاعر اهتم بالأسطورة والواقع والفلسفة.

السيناريو على تحويل أعماله إلى أفلام، ليس فقط في اليابان، بل في أوطان عديدة منها إسبانيا، والولايات المتحدة. شهدت الشعرينات من القرن الماضي حالة من الحركة الدائمة للكاتب، فهو لا يعرف الاستقرار في مسكن بعينه، ورغم ذلك فهو يكتب كثيراً، تواق إلى تجربة كاملة مع إحدى النساء، وقد أسس في هذه المرحلة العديد من المجالات الأدبية، كتب فيها مقالات في النقد الأدبي، ما إبداعه، فقد اقتصر غالباً على القصة القصيرة.

ورغم أن ياسونراي تزوج في عام ١٩٣٠ من رفيقة كان قد التقاها قبل أربع

يكتب عنها بعض الكتابات المكشوفة التي اشتهر بها طوال حياته، وكتب مجموعة من القصص القصيرة بعنوان "لوحة العيد" كانت بمثابة تكريم للجنود الذين ماتوا في الحرب، والتقى في هذه الفترة أيضاً بمجموعة من الأصدقاء الشباب الذين ظلوا مقربين منه طوال حياته، منهم يوكيمتسو ريشي (١٨٩٨-١٩٤٧) Yokomistu Richi وغيره الذين تبنا معاً الحداثة بشكلها الياباني، ورغم هذه العلاقات الوطيدة مع رفاقه فإن الشاب حاول مراراً أن يتزوج أو أن يتزوج أو أن يكون عاشقاً بلا جدوى، فكرس وقته للتأليف والكتابة.

تنوعت مساهمات كاواباتا الأدبية، ففي البداية ترجم بعض روايات من الأدب الإنجليزي، كما عمل في العديد من المجالات الأدبية تبعاً، فكان يكتب المقال، والقصة القصيرة، وعشق التصوير الفوتوجرافي والسينما، لدرجة أنه نشر كتابين هما "التصوير الفوتوجرافي" عام ١٩٢٤، ثم "تصوير الزهور" ١٩٣٠. كما كتب سيناريو لفيلم صامت باسم "صفحة مجنونة" وقد كشف أسلوب الكاتب في تلك الآونة عن تقنية عالية، أقرب إلى المونتاج، حيث استفاد بشكل واضح من حبه للسينما، ليكتب الروايات القصيرة، ذوات المقاطع السريعة، والحوار القليل ولوحظ هذا في أغلب كتاباته الأدبية طوال حياته.

كما أن هذا يفسر إقبال المخرجين، وكتاب

تدور أحداث روايته "لعبة القرن" حول تنقيقين، أحدهما رجل فكر أصابه الإحباط. عمل مدرّساً في الجامعة. كما أنه مترجم. أما الآخر فهو مناضل سياسي قديم، عائد لتوه من الولايات المتحدة حيث حضر أحد مهرجانات مسرح الهواة.

سيرة حياة كاتب من طراز كاواباتا، هي أيضاً سيرة إبداعه، وأيضاً سيرة وطنه في السنوات التي عاش فيها، في أثناء الحرب، يعمل في مجال الإعلام لحساب البحرية اليابانية، وهو في الحرب يؤسس دار نشر ستظل إحدى دور النشر المهمة في نشر الرواية لسنوات عديدة، كما أنه أسس بعد الحرب مجلة أدبية بعنوان "الإنسان" حيث نشر الرواية الأولى ليوكيو ميشيما Yukio Mishima بعنوان "السيجارة"

توالت حياة الكاتب الذي نشر على التوالي رواياته ومجموعاته القصصية، مثل "غرق الطير الأبيض" و "زنجرة الجبل" ١٩٤٩، ثم "كم عدد قوس قزح"، "الراقصة" ١٩٥٠، والأمطار فوق الأمواج"، "القمر في الماء" ١٩٥٢، "سكان طوكيو" ١٩٥٥، في هذه السنوات، بدأ الكاتب يحصد نتيجة أعماله الابتداعية المتجددة، فحصل عام ١٩٥٢ على جائزة أكاديمية الفنون، وبعد عامين حصلت روايته "زنجرة الجبل" على جائزة نوما، ثم جائزة أكاديمية الفنون الجميلة بطوكيو عن روايته "غرق الطائر الأبيض" عام ١٩٥٦، وفي عام ١٩٥٧ سافر كاواباتا إلى أوروبا للمرة الأولى، وحصل على جائزة معهد جوته من نادي القلم بفرانكفورت عام ١٩٥٩، ثم سافر إلى الولايات المتحدة في العام التالي، وفي عام ١٩٦١ حصل في بلاده على وسام الاستحقاق الثقافي، ثم نشر روايته "وحش" عام ١٩٦١، وبدأ الكاتب،

سنوات، فإن الرافضة التي كان قد أحبها فيما قبل ظلت ملهمته لسنوات طويلة، خاصة أنه التقاها بعد اثني عشر عاماً من لقاءه الأخير بها .

ومع منتصف الثلاثينيات، نشر الكاتب سيرته الذاتية، ثم شرع في تأليف روايته المعروفة "بلاد الجليد" وفي عام ١٩٣٥، تم تأسيس جائزة اكو تا جاوا، أهم جائزة أدبية في تاريخ اليابان، وتم اختياره كعضو في لجان تحكيمها، فبدأت أحواله المادية تتحسن، واشترى منزلاً ريفياً، ألف به معظم إبداعاته، خاصة بعد نشر "بلاد الجليد"، "أغنية إيطالية"، "لحن الزهور" عام ١٩٣٦، ثم نشر مجموعة أعماله الكاملة لدى أحد الناشرين في تسعة أجزاء.

لم يكف الكاتب عن الترحال بين ربوع اليابان، وتتابع نشر أعماله، مثل "الحب الأول لأمي" و "رسالة بذرة الجمال"، و "سفر جميل" عام ١٩٤٠، كما قام بزيارة الصين قبل أسبوع واحد من بلوغ الحرب العالمية الثانية منطقة شرق آسيا.

في عام ١٩٦٩ نشر "أوي" مجموعة قصصية تحمل عنوان "أخبرونا كيف نعيش جنونا" وكانت كل أقصوصة من قصصه بمثابة تسجيل حي للشخصية اليابانية عانت، في حنايا التاريخ، أو في ذاكرة الكاتب فجاءت تنهدة على العصر الذي عانتته، أما الشخصية الرئيسية لروايته "الطوفان عمر في روعي" المنشورة عام ١٩٧٣ فهي لرجل يقوم بجمع كل ما لديه من أنشجار وحيثان من أجل أن يأخذها معه في رحلته البحرية القادمة. وكأنه يود أن يتقنها من خطر التلوث النووي. وليس يخفي أن هذا الشخص هو أقرب إلى "نوح" عليه السلام ولكن في العصر الذي

وسط التكريمات، والإبداع، في تجربة آلام المرض، والإقامة في المستشفيات، وعندما استلم جائزة نوبل عام ١٩٦٨، قال في كلمته "اليابان الجميلة في داخلي وأنا من اليابان الجميلة" .. وعقب الجائزة، زادت التكريمات، والسفرات لرجل ضعيف الجسد، وكثر تواجده في المحافل والمؤتمرات الأدبية إلى أن وافته المنية في إحدى المستشفيات في عام ١٩٧٢.

أعماق القلب الإنساني

لعل القارئ غير الياباني يدهش للأجواء غير المألوفة بالنسبة له في روايات كاواباتا، فالكاتب يقدم عالماً محلياً يابانياً خاصاً جداً، حتى بالنسبة لبعض اليابانية أنفسهم، يقول الكاتب الفرنسي فيليب روبير في كتابه "دعوة إلى الأدب الياباني" إن القارئ غير المتقسط قد لا يجد شيئاً ذا قيمة في روايات كاواباتا ولكن القارئ الحساس يحركه اكتشاف الأشياء الغريبة التي تختفي في أعماق القلب الإنساني، والتي يرنو إليها الكاتب، وربما تحتفظ روايات كاواباتا أكثر من غيرها بالإحساس بالجمال التقليدي الذي تميزه في الكلاسيكيات اليابانية. ويقول روبير إنه ليست رواية "الألف رافعة" المنشورة عام ١٩٤٨، رواية أحداث بالمعنى الدقيق، ولكن يوجد فيها تغلغل في العمق، فضلاً عن الحكمة، فقد رصد أن الدافع وراء السلوك الإنسان أكثر صعوبة في التفسير، الأشياء لا

تتبع في الفضاء، والذي تتحرك فيه الشخص، فحسب، ولكنه أيضاً غير قابلة لأن تنفصل عنه.

فنحن أمام امرأة تدعى فرميكو، تود أن تعيش في عزلة عن المجتمع الذي يحوطها، إنها امرأة ضعيفة لا تستطيع مواجهة هذا المجتمع، لقد تعلمت أن تكون شيئاً هشاً منذ طفولتها، وكأنها كاواباتا نفسه، تقرر أن ترسل رسالة إلى حبيبها تخبره فيها إنها سوف تتحرر، تقول في خطابها إنها قررت أن تكسر فنجان

تقرع من عبر الماضي البعيد لسنوات عاشها، إنه يتمنى أن يرى من جديد، عشيقته القديمة التي أحبها قبل عشرين عاماً، إنها تدعى أوكوتو، وتعمل في مدينة كيوتو، لكنه يلتقي بامرأة أخرى تدعى كيكو. أوكوتو امرأة عانس، بديعة الحس، ينبع جمالها من داخلها أكثر، ذات طبيعة حادة، استفادت منها في أن تعيش كي تنتقم من أوكي الذي يشكل لها ماضياً آخر، إنه كاتب يمكنه أن يهب الحياة إلى هذا الجمال الذي يكشف للخطئة كل ما به من عظمة، وأن يجعله كفن قادر على إبداع عمل فني جديد قال أوكي: "هل بمقدوري أن أفضل ذلك هل يمكنني تأليف رواية قصيرة جديدة؟"

وفي الرواية يقول كاواباتا عن نفسه: لست مثل كاتب البروليتاريا، فأنا صاحب فكرة نموذجية عن البروليتاريا. والحب هو أكثر رابط في حياتي، ولكنني لا أفكر قط في يد امرأة يمكنها أن تعني الحب، فأنا قادر على أن أمسك أكثر من امرأة بيدي، لكن الحياة ليست هكذا بالنسبة لي، والحقيقة، هي الأدب..

لم تصنف كتب كاواباتا مثلما سبقت الإشارة، بمثابة نصوص روائية إبداعية، بل خلط بين أنواع متعددة، مثل كتابه "قصة ازاكوزا" المنشور عام ١٩٣٢، حيث يبدأ الكاتب كتحيق صحفي سرعان ما يأخذ طابعاً روائياً، وهو أسلوب اتبعه الكثيرون، من أبرزهم ماركيت في روايته "يومييات موت معلن عنه" وأيضاً نورمان

النشاي الذي تشرب منه، وأن عليها أن تهرب بكسر هذا الفئجان، هذا الهروب هو الذي فعله الكاتب بعد عشرين عاماً من نشر هذه الرواية.

وفي رواية أخرى له، هي "كيوتو" منشورة عام ١٩٦٢، يتحدث الكاتب عن توأمتين تربيتا يتميتين، وعاشتا فترة طويلة من حياتهما منفصلتين لا تلتقيان، لم تتقابلا سوى مرة واحدة، بعد أن صارتا شابتين يافعتين، وعند لقائهما لأول مرة، تصدم كل منهما أنها لا تعرف الأخرى، فبالرغم من الملامح الجسدية التي تتكرر في وجه وجسد كل منهما، إلا أن كل من الثنائي تختلف تماماً عن الأخرى في الطباع، والتجارب، لذا تقررا ألا تلتقيا من جديد.

ويتحدث الناقد الروائي الفرنسي إيتميل عن هذه الرواية في مجلة "كانزان" المتخصصة في النقد الأدبي - ١٦ مارس ١٩٨١ "تحت أي نوع يمكن أن نصنف هذه الرواية؟ من الصعب أن نقول رغم أن هناك أيضاً وثيقة اجتماعية عن رعب المدن الجديدة، والكوارث. الإنسانية التي تزورنا، هنا يتضح الشعر المنثور في أفضل حالاته، فيبدو نقاء كل عالم كاواباتا..

أما رواية "حزن وحش" آخر أعمال الكاتب، فهي عمل ذاتي عن كاتب مشهور يدعى أوكي توشييو، يعود إلى ما به في كيوتو، يقرر أن يترك المدينة التي عاش فيها، كما كورا، كي يقضي آخر يوم في حياته، وهناك يستمع إلى الأجراس التي

مايلر في "الجلاد" ١٩٧٧، وترومان كايوت في "مع سيق الاصرار" ١٩٦٣. حيث تبدو الكتابة الصحفية كمدخل لبناء عالم مقام فوق أنقاض عالم آخر، وقد استوحى كاواباتا عمله من أحداث حقيقية، حين دمر زلزال عام ١٩٢٣ حياً بأكمله في مدينة طوكيو معروف باسم "ازاكوزا".

لقد نزل الكاتب إلى الجزء المتبقي من الحي وراح يسجل ما حدث له، وأخذ يرصد ما تبقى من حياة هناك، لقد مرت خمس سنوات، لكن الدمار لا يزال ماثلاً في الأزقة الصغيرة، في البيوت وفي الملاهي، وفي القلوب والنفوس، ورغم محاولات البناء التي يقيمها الأهالي، فإن الموت والخراب لا يزالان ماثلين هناك.

حاول الكاتب أن يبحث عن أشخاص عاشوا في المكان وما تركوه من آثار بعد التدمير، أنه يقيم حياً خاصاً به هو، يردد: إذا كنت قد تهت في هذه الطريق فليس بسبب نزوة صحفي يبحث عن إحساس جديد، وإنما يناديه الغموض، ولقد وجدت هناك خلف الدرب، فتاة ساحرة، جميلة، ذات شعر قصير، إنها تعزف على البيانو، إلا أن تلك الفتاة، فتاة الخرائب الجميلة، لا تلبث أن تتوارى مرة أخرى، تطل بالحب العاصف المستحيل باليأس. طيفاً من أطياف شكسبير أو ظل، وكأن ما يجري ليس سوى حلم عذب في ليلة مقمرة. لقد منحت الفتاة الخراب بعداً ما، وغدت أقرب إلى الأمل

الضائع، الذي يبحث عنه الكاتب وسط الدمار، كأنها الضوء الذي ينير العتمة التي تنتشر وتنحسر. كأنها البطلة الحاضرة الغائبة، الرواية لا تكتمل. لأنها وهم رواية "ازاكوزا" ازاكوزا العالمية، تخرج منها أنواع من الأشياء الحية ترى فيها جهاراً، كل الرغبات تختلج، في الفجر، أو عند الغروب، إنها الموج الذي لا يحد ولا ينقطع. ازاكوزا تحيا .. "مجلة الشاهد العدد رقم ٥٠ أكتوبر ١٩٨٩". أما رواية "منزل الجميلات النائمت" فهو يرى قصة منزل غريب في ضواحي طوكيو، يدفع فيه بعض المسنين الأثرياء أموالاً طائلة كي يتمتعوا بالطريقة الأكثر صفاء للحب الأخير، آخر تجربة في حياة كل منهم، ويذهب إلى هناك رجل عجوز في السبعين من العمر يدعى انجوستي، لقضاء الليل في تأمل الفتيات الأكثر جمالاً في المدينة، وهن يرقدن تحت تأثير المخدر في السرير الواحد قريهم، وليس من حق الرجال العواجز لمس هذه الأجساد، أو إيقاف الفتيات من النوم. الاكتفاء هنا هو أهم سمة للرجال، يكفي كل منهم أن يحلم، يقضي العجوز انجوستي خمسة أيام وليالي، مليئة بالرغبة الضائعة، إنها عمل حول الجمال والموت، فهؤلاء الحسان النائمت يبدن كأنهن فارقن الحياة، بما تناولنه من مخدر، وفي النهاية، فإن العجوز يعرف للمرة الأخيرة القدرة الجنسية، التي تجعله يشعر بأنه على قيد الحياة.

مواقفه السيناريو السينمائي، وهو أكبر أنصار حركة البيئة والحفاظ عليها في العالم. كما أنه من أنصار حركات السلام، وعرف كأديب ملتزم في مواقفه وكتاباته، وهو شاعر اهتم بالأسطورة والواقع والفلسفة.

و"أوي" مولود في ٣١ يناير عام ١٩٣٥ بقرية صغيرة في جزيرة شيكوكو، في الجنوب الغربي لليابان، ووجد نفسه يعيش بين أحضان الغابات، وبهره تنوع الحياة في هذه الغابات، فالغابة لا تنبت نوعاً واحداً من الأشجار، ولا تعيش فيها أنواع محددة من الحيوانات، وقد دفعه هذا إلى عشق الطبيعة، وأحس بمدى رغبته في التعبير عن شموخها.

وفي فترة طفولته، كانت الولايات المتحدة بمثابة العدو الرئيسي لليابان، خاصة بعد إلقاء القنابل فوق المدن اليابانية، وقد تأثر كثيراً حين قرأ رواية "مغامرات مكليبري فن" لمارك توين، وقد اتجه إلى قراءة الأدب الفرنسي. ما لبث أن قرر دراسته، وسافر إلى الجامعة بالعاصمة طوكيو عام ١٩٥٤ من أجل الدراسة، بدأ الكتابة عام ١٩٥٧ متأثراً بالبير كامب وسيلين وسارتر، وفي عام ١٩٥٩ تخرج في قسم اللغة الفرنسية، وحول هذه التجربة يقول لمجلة "لير" عدد يناير ١٩٨٩ "في تلك الآونة كنت أعتبر الأمريكيين بمثابة أعداء. لذا اتجهت إلى قراء الأدب الفرنسي، وذلك لأنني كنت أشعر أنني بذلك أقاوم الاحتلال على

وقد أثرت هذه التجربة في ماركيت، وكتب مقالاً عن إعجابه بالرواية في عام ١٩٨٩، وظل حلم إعادة كتابة الرواية يؤرقه حتى فعل ذلك عام ٢٠٠٠م.

أوي كينزا

الكاتب النوبلي الثاني في الأدب الياباني هو أوي كينزا يورو، ففي ١٩٩٤ عندما قررت أكاديمية، ستوكهولم أن تتجه إلى اليابان، وغالباً ما تكون دورة المنح جغرافية بصرف النظر عن قيمة الكاتب، كان كينزا يورو أوي في قائمة المفضلين، ولم يكن له منافس يمكن أن تتم المفاضلة بينهما، رغم صغر سنه النسبي، وذلك أشبه بحالة فوز نجيب محفوظ بالجائزة عام ١٩٨٨.

لا نغني بذلك أن المساحة الأدبية في اليابان قد خلت من الأسماء المهمة والمخضمة. فهناك أدباء كثيرون يكبرونه سناً، ويعملون بنشاط، لديهم إبداعهم المتميز، لكن "أوي" أكثرهم اقتراباً من الثقافتين المحلية اليابانية، والأدبية، خاصة الفرنسية، باعتباره من الأدباء الفرانكفونيين.

فلا شك أن تربية "أوي كينزا" في غابات جزيرة "شيكوكو" قد ترك أثره الواضح على إبداعه، حيث أنه مولود في أسرة تعمل في هذه الغابات منذ خمسة قرون على الأقل، وقد انعكس ذلك على إبداع الكاتب، وعلى مواقفه السياسية، والاجتماعية، وأيضاً على تنوع نشاطاته، فهو لم يكتف فقط بالرواية، بل كتب

التدريس كان لها أثرها الثقافي عليه. وهو بذلك يحذو حذو اثنين من الأدباء عاشا في هذا البلد، وكتبها عنه بعض الروايات وهما الأمريكيان ويليام بلاك، ومالكوم ثوري، مؤلف رواية "تحت البركان" أما التجربة الثالثة البالغة المراهة فهي ميلاد ابنه المصاب بمرض المانوليا، مما ترك أثراً في إبداعه، ولقد جعل من هذا الابن المعاق شخصية رئيسية في رواياته التالية مثل "لعبة الغرف" عام ١٩٦٧، وهي الرواية التي ركزت عليها أكاديمية استكهولم فائزة في جوائز الإعلان أن فيها موضوعاً عن ثورة فاشلة، وفي أعماقها علاقات إنسانية في عام يصعب الدخول إليه، حيث تتداخل المعارف والأحلام والطموحات..

وفي العام نفسه ١٩٦٤، فتت أقصوصة "أجويس" وحش الجليد" الأنظار في قدرته على مزج الوهم بالحلم بالواقع، وعبر فيها عن موقفه من مرض ابنه فهو يرفض أن يعالجه، وذلك كي يظل شاهداً على ما أصاب اليابان من كوارث عقب إلقاء القنابل الذرية.

ومنذ تلك الآونة اكتسب الكاتب بحالة حزن خاصة على المستوى الشخصي والعام. وقد انعكس ذلك في روايته "تجربة شخصية" حول علاقته بابنه، وهذه الرواية استطاعت أن تجعل من "أوي" كاتباً عالمياً، حيث ترجمت فور صدورها إلى لغات عديدة، منها اللغة

طريقتي. ومع ذلك قرأت أدباء أمريكيين باللغة الفرنسية، مثل ويليام فوكنر، فبالغة الفرنسية رشيقة، وبالغة السهولة في فهمها، بينما اللغة الإنجليزية حادة في حواراتها. وقد كان مدرس متخصصاً في عصر النهضة. وبصفة خاصة في المفهوم التاريخي الذي عاش فيه رابليه.

بين عهدي جويوم وبوديه وهنري الرابع. والملكة مارجو اكتشفت التوجه الإنساني وقررت معه إن بلغت مفهوم "التسامح" أن أستكمل أبحاثي، وأكتشف أن دراسة الأدب الفرنسي قد جر رجلي للتعرف على الأصالة اليابانية.

ظهرت موهبة "أوي" وهو طالب في الجامعة... وخاصة في قصصه القصيرة، ثم في رواياته وفي عام ١٩٥٧ نشر روايته الأولى "عصرنا" ثم نشر في نفس السنة روايتين أخريين هما "قبيلة التأوم" و"لحظة الاختبار المزيف".

وفي هذه الروايات بدا مدى تأثير الأدب الفرنسي على الكاتب، ومدى تأثره بفكرة الالتزام التي استقاها من كتب جان بول سارتر، فهو في هذه الروايات يحاول أن يكشف وعيه السياسي بما يدور من حوله في العالم.

ولعل الحياة نفسها قد أرادت أن تلقن الكاتب درساً تجعل وقائعها ذات أثر واضح في كتاباته فبالإضافة إلى لقائه بالأديب جان بول سارتر في عام ١٩٥٩ بباريس. فإن رحلته إلى المكسيك في بداية الستينيات من أجل العمل في مجال

العربية عام ١٩٩٤، في روايات الهلال.

سنوات طويلة. في عام ١٩٦٩ نشر "أوي" مجموعة قصصية تحمل عنوان "أخبرونا كيف نعيش جنونا" وكانت كل أقصوصة من قصصه بمثابة تسجيل حي لشخصية يابانية عاشت، في حنايا التاريخ، أو في ذاكرة الكاتب فجاءت شاهدة على العصر الذي عاشته أما الشخصية الرئيسية لروايته "الطوفان عمّر في روعي" المنشورة عام ١٩٧٢ فهي لرجل يقوم بجمع كل ما لديه من أشجار وحيتان من أجل أن يأخذها معه في رحلته البحرية القادمة، وكأنه يود أن ينقذها من خطر التلوث النووي. وليس بخفي أن هذا الشخص هو أقرب إلى "نوح" عليه السلام ولكن في العصر الذري.

والجدير بالذكر أن "أوي" قد اهتم بالنصوص الروائية القصيرة، ولم يكتب الروايات الضخمة أسوة بزملائه إلا مرات قليلة، ومن أشهر هذه المرات ثلاثيته الشهيرة "الشجرة الخضراء المتوهجة" التي أعلن أنه يسختّم بها حياته الأدبية.

ومن بين مجموعاته القصصية هناك "النساء اللاتي يصغين إلى شجرة المطر" عام ١٩٨٢، وهي أيضاً بمثابة سيرة ذاتية للكاتب. بطلتها شجرة أسطورية نمت في المنطقة الاستوائية. تحضر أوراقها في الأرض باحثة عن مياه المطر، وهي لا تتوقف عن البكاء وإنزال المياه بعد أن أن يتوقف هذا المطر.

تدور أحداث روايته "لعبة القرن" حول شقيقتين، أحدهما رجل فكر أصابه الإحباط. عمل مدرساً في الجامعة، كما أنه مترجم، أما الآخر فهو مناضل سياسي قديم، عائد لثوه من الولايات المتحدة حيث حضر أحد مهرجانات مسرح الهواة.

ويقول الناقد الياباني فاكومورا رويجي أن "أوي" قد توغل في أدق تفاصيل العالم الطبيعي والاجتماعي للقريبة التي يعيش فيها الأخوان. وأيضاً في الحياة السياسية لليابان من خلال تمرد الفلاحين، وتوارث الطلاب، والنضال ضد المسؤولين اليابانيين الذين يعملون بتوجيه من المحتل الأجنبي. كما يرى الناقد أن أروع ما وصفه الكاتب هو تفاصيل مباراة كرة قدم يشارك فيها فريق أمريكي وآخر ياباني، فهي في المقام الأول مباراة سياسية، وقد كشف فيها "أوي" عن أفكاره السياسية، وكان بذلك من أجراً كتاب عصره فبينما أثر كاتب من طراز "كاواباتا" أن يكتب عن الجميلات النائمات، وعن سحر الطبيعة، وأثرها على البشر، خرج "أوي" من هذه الطبيعة ليكشف كيف أفسد الإنسان الطبيعة، ودمرها بقنابله، فأتى على الأخضر واليابس، لذا، فنحن هنا أمام كاتب يختلف، فبينما لم يتأثر كاواباتا في كتاباته بالحرب وويلاتها، فإن أوي التي شهدها طفلاً، قد سجل ويلات الحرب أثناء قيامها، ثم آثار تلك الحرب بعد

إلى قريته الواقعة في حضن واد أخضر،
فيفاجاً أنها لم تعد مألوفة بالنسبة له.
وكلا الأخوين له كابوسه الخاص، وحزنه
العام، الرواية ميتسو مهموم بانتحار
صديقه الحميم "س" لقد كان انتحارا
بشعاً. كما أنه مهموم بمرض التخلف
العقلي الذي أصاب ابنه الصغير. والذي
تركه في إحدى المصحات. وهذا النوع
من المرض المعروف تحت اسم "البله
المغولي" عبارة عن بلاهة خلقية تصيب
الطفل عند ولادته بانحراف في العينين
وتسطح الجمجمة.

انتظار الموت

وميتسو مثل الكاتب مفكر، لا يفكر في
شيء سوى انتظار الموت، فهو إنسان بلا
غد، ولا يجد في الحياة ما يستحق أن
يعاش من أجله، ولذا، فإن لقاء الأخوين
في الوادي لا يكون سبباً للحديث عن
مشاريع المستقبل، بقدر ما هو سبب
لحديث عن الماضي. ويروح الاثنان
يسترجعان ما حدث لأسرتهم العريقة
قبل قرن من الزمان. أي في عام ١٨٦٠
ويجد الأخ تاكاشي، العائد من الولايات
المتحدة أنه من الصعب عليه أن يتأقلم
مع ماضي أسرته. وهو الذي يصف نفسه
بالعصرية. فقد كان قبل رحيله مسؤولاً
عن قمع انتفاضة قام بها سكان الوادي.
ولذا فهو في نظر الجميع خائن، ويشكل
هذا عقبة في سبيل تفاهم الأخوين.

وتاكاشي الذي سبق له أن حطم أحد
المحلات الكبرى في القرية، يحس أنه

وفي عام ١٩٨٤ عاد الكاتب مرة أخرى
إلى عالم الأسطورة من خلال كتابه
"كيف تقتل شجرة" وتدور وقائعها أيضاً
حول النساء والأشجار، والمدن المعزولة،
والغابة، والأودية، والطفولة والموت.

من المعروف أن السينما قد انتبعت إلى
إبداع كينزا يورو أويه منذ أن بدأ ينشر
لأول مرة، فما إن ظهرت مجموعته
القصصية "عصرنا" حتى حولها
المخرج كوراهازا كوريوشي إلى فيلم في
عام ١٩٥٩، وفي عام ١٩٦٠ قام المخرج
ماسومورا ياسوزوا باقتباس أقصوصة
"لحظة الاختبار المزيف" وأخرجها في
فيلم يحمل عنوان "التلميذ المزيف" وفي
عام ١٩٦١ أخرج المخرج المعروف ناجيزا
اوشيمافيلمه "أنفخ" عن رواية "فريسة
التربية" والتي تدور حول تجربة عاشتها
مجموعة من الصغار. وقد جاء في كتاب
عن حياة المخرج ألفه لوى دانفر أنه كان
عملاً ناجحاً مهد السبيل لخروج صانعه
من زمنه المعاصر. حيث تدور الأحداث
في زمن الحرب، ومدى قسوتها على
هؤلاء الصغار.

والغريب أنه منذ عام ١٩٦١، وحتى الآن،
لم تحاول هذه السينما أن تقترب من
روايات وأقاصيص الكاتب، خاصة روايته
الشهيرة "لعبة القرن" رغم أن موضوعها
لا يصلح للسينما وليس هناك تفسير
واضح لهذه الظاهرة.

لسان شاب ياباني يدعى ميتسو. يتكلم
عن شقيقه تاكاشي العائد لتوه من السفر

يظل الكاتب في حالة إبداع من أجل البقاء فيها“.

”حين أستيقظ في ظلمة السحر أفتش في ذاكرتي عن بقايا واهنة من أحلام تتلأأ في عقلي الواعي، بحثاً عن إحساس حاد بالانتظار. أبحث بأمل مرتعش كي أجد انتظاراً متلهفاً ينبعث في أعماق أعماق كياني- دون جدوى- مع أثر الويسكي وهو يشعل أمعائي بالنار أثناء سريانه داخلها فيجعلني ذلك عدماً سرمدياً، فأضم أصابعي التي فقدت ما بها من قوة. وفي كل مكان في كل عضو من أعضاء جسدي، يشعر لحمي وعظامي بثقلها وحدها دون علاقة ببقية جسدي، شأنها شأن الحواس التي تبدأ في الشعور بألم متبلد ارتد النور مستسلماً. وأخذ على عاتقي اللحم الثقيل، الذي يؤلني في الأنحاء ومع ذلك أنفكك. أنام بقدمين وذراعين معكوستين في وضع إنسان يتردد أن يذكره أحد سواء بطبيعته أو بالموقف الذي يجد فيه ذاته“.

الجدير بالذكر أن يوكيوميشيما قد كتب يوماً قبل انتحاره عام ١٩٧٠ أن كينزا بورو يعتبر بمثابة المتحدث الرسمي لسنوات الستينيات، باعتباره أفضل من عبر عنها ولكن الكاتب رفض هذا التكريم بلباقة معلقاً أنه لم يكن متحدثاً باسم عقد من الزمن، وهو شخص يفضل الحياة في عزلة وأن هذه مسألة إبداع.

تجدر الإشارة إلى أن ”أوي“ قد مارس أنواعاً أخرى من الكتابة من أجل خدمة

حبس روحه وجسده، وماضيه. ومن أجل أن يمحو هذا العار الذي يلاحقه، فإنه مستعد أن يتحول إلى ضحية. ولذا فإنه يحاول الانصياع لأخيه من أجل الرجوع بالذاكرة إلى قرن من الزمان. ثم يكتشفان أن اليابان بعد الحرية، قد تم مسحها مثل ذلك الابن المعتوه. وأن شعبها ضائع بفضل ما حدث في نهاية الحرب. ولذا يقرر الشقيقان أن يعيدا تجسيد الماضي.. واستعادة صدهاء في داخل كل منهما، حيث يكتشفان أنه لم يعد هناك شيء في الخارج. بل أشياء كامنة في الداخل إلى أن تحدث مفاجأة في الأحداث.

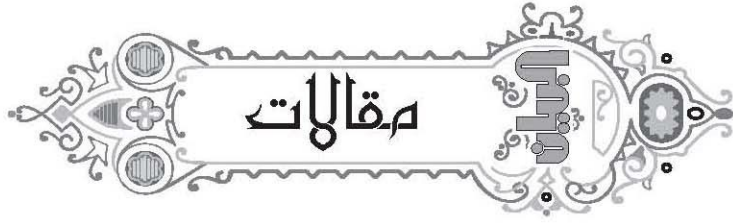
وبمناسبة ترجمة هذه الرواية إلى اللغة الفرنسية في عام ١٩٨٥، أجرت جريدة ”لوموند“ حواراً مع ”أوي“ قال فيه ١٥ مارس ١٩٨٥ أن الأخ تاكاشي حاول أن يجرمه، بعد عودته، كل الشباب، كي يموتوا معاً.

ويقول أن ”تمرد تاكاشي مختلف تماماً عن كل تمرد نعرفه. فهو يريد أن يحيي أمجاد أجداده وبالتالي فهم أجدادي. لأن الوقائع صحيحة حين قام الفلاحون بالثورة ضد السلطان، أما تاكاشي فلا أنه شخص ديموقراطي، فهو يمثل روحاً مستقلة، مقهورة، وتابعة لنظام امبريالي وثقافته المركزة، إذن فتمرده يمثل ثقافة هامشية. ولكن في اليابان تبقى الثقافة ممركة. فهناك أكاديمية للفنون ينضم إليها الكاتب بشكل تلقائي. ويكفي أن

الصحراء، منذ أن حدث هذا الانقلاب تغيرت المجتمعات، والأسرة والحياة الشخصية والمدنية والقرية، وبدا الإنسان الحديث كأنه يهرب من ماضيه بالانغماس أكثر في الحاضر، وينسى ماضيه، وهذا سر انشغال الناس بالسياسة. ”عندما أذهب إلى باريس، فإنني أحس بشعور أنني أجتث الفلاح الذي بداخلي أما في اليابان فنحاول نحن المفكرين أن نخلق نمطاً ثقافياً ريفياً تقليدياً“.

أفكاره من بين هذه المؤلفات كتابه “نحن أشياء هشة” حول ما أسماه ”بالغائية“ العليا للاقتصاد القوي“ هذا الانتصار الذي كان سبباً لانتصار دول بعينها عانت من الحروب مثلما حدث لليابان، وألمانيا، ويرى الكاتب أن كل هذا يمثل حالة هشة، لأن مثل هذا الاقتصاد يتطلب نظاماً اجتماعياً ثابتاً ومتماسكاً، فقد جاءت المدينة سريعاً لمجتمعات عاشت قروناً طويلة في استقرار، وداخل أودية، أو في





ورود الإياب

بقلم: فاضل خلف
(الكويت)

رغم هذه المساحة الضخمة من الأرض، وذلك الرخم الهائل من السكان والبشر الذين يقطنون قارة آسيا، فإن جائزة نوبل لم تذهب إلى هناك طوال ١٠٨ عاماً إلا مرات قليلة، أقل من عدد أصابع اليد، وهناك تفسيرات ما وراء كل اسم فائز بالجائزة، فقد حصل عليها ريندرانات طاغور عام ١٩١٣، وذلك لأمر

إنه شيء طبيعي أن يحزن كل جنس إلى نوعه، فالمرأة تتعاطف مع المرأة، وتبذل كل ما في وسعها تجاهها إن وجدت لها غارقة في مشاكلها الاجتماعية، وأنا أقصد بذلك المرأة الإنسانية بكل ما فيها من دلالات تشير إلى المعنى الإنساني من كافة وجوهه.. كذلك الرجل بالنسبة للرجل، فلا غرابة إذن إن جاءت القاصة "هناء كرم" بشخصها المحورية من نوعها (من نوع جنسها)، ذلك أنك لو تصفحت مجموعتها "ورود الإياب" فلسوف تجد كل شخصها المحورية من النساء باستثناء ثلاث قصص هي "ناجي" و "ورود الإياب" و "رحلة مع العقل" فالأولى بطلها طفل والثانية والثالثة بطلها رجلان.

لقد كتبت هناء مجموعتها وهي تحرص كل الحرص على ألا تُقرأ من قارئها قراءة عابرة ثم تُترك كسقط المتاع في دروب النسيان.. لقد أحسست أنا منها بذلك وأنا بحال القراءة وشاهدي على ما أقول هو كتاب "نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث" ترجمة د. "إنجيل بطرس سمعان"، ومن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب لعام ١٩٧١، يقول د. "لورنس" عن العلاقة بين الناقد والكاتب كيف يتناول

المادة الدائمة التكوين في ذهنه أثناء القراءة يجب أن يكون قادراً على إدراك تنوعاتها الدقيقة وأن يأخذها كلها في الاعتبار. ولا يمكن لأحد أن يعمل لمادة خواصها غير مألوقة لديه، والقارئ الذي يحاول أن يستوعب كتاباً عن طريق تقديره للحياة والأفكار والقصة التي به ولا شيء غير ذلك يشبه رجلاً يبنى حائطاً دون أن يعرف شيئاً عن صفات الخشب والطين والحجر، وذلك أن مواداً كثيرة مختلفة، متباينة للعين الخبيرة تباين الحجر والخشب تشترك في صنع القصة ومن الضروري أن نراها على حقيقتها. فهكذا فقط يمكننا أن نستخدمها استخداماً صحيحاً وأن نجد عندما نقفل المجلد أن كتاباً متكاملًا مترابطاً يمكن تقييمه قد بقي في أذهاننا، وهنا يمكنني القول بأن المبدع يقدم لقارئه رؤية فنية من خلال اكتشاف المواقع اكتشافاً جديداً بفك طلاسمه والتعرف على ما يحكم حركته ثم محاولته في تجميع جزئياته في كل ما يتواءم مع تحول "الأنا" الوجداني لديه، أما الناقد فما عليه سوى التعرف على المعين الذي استمد منه المبدع ليعيد اكتشاف ذاتيته الفنية بصورة جديدة يترضيها ضميره الأدبي، أولاً وقبل كل شيء.

ضرورة الماء لاستمرار النماء، وما على الناقد في حال تعرضه لنقد المبدع سوى أن يستوعب أسلوب معاشية الأخير لظروفه الموضوعية ومدى خضوعه للقوانين التي تحكم واقع الثقافي الذي يعيش في ظله، ومن البديهي أن هناء كرم تملك الأداة التي تمكنها من أن يكون لها مكان في صفوف من ملكوا ناصية فنية القصص.. هي بحاجة إلى أن يواكبها النقد مواكبة موضوعية لتحقيق لها استمرارية السير في طريقها الصحيحة على خارطة القصة العربية بما تحمله من هموم ومشكلات فنية، وهذا يتطلب من الناقد أن يحتمل مكان الراصد لمعوقات الاستمرار ليؤمن الطريق كي لا تمل المبدعة فتفر من هذا الحقل الفني المعقد ودراستنا هذه ليست إلا محاولة أولى نواكب فيها هناء كرم مواكبة نقدية.

قصص هناء كرم تندرج تحت ما يسمى بـ (الأنا) الواقعية التي تستمر واقعيتها من اهتمامها بتقديم شخوص في إطار علاقات اجتماعية ترتبط بالواقع ارتباطاً حميماً ومباشراً وتظهر فيها "الأنا" بما تقدمه الشخص بجدلها مع الواقع من دلالات عميقة تخص الوجود الذاتي بفضية تبعد التناول الفني عن خطأ الوقوع في المباشرة.

(والأنا الواقعية) عند هناء كرم تسمح لمن يسبر غورها بأن يقول عنها ما يقال عن

إذن فالناقد والمبدع ضروريان لبعضهما

المادة الدائمة التكوين في ذهنه أثناء القراءة يجب أن يكون قادراً على إدراك تنوعاتها الدقيقة وأن يأخذها كلها في الاعتبار. ولا يمكن لأحد أن يعمل لمادة خواصها غير مألوقة لديه، والقارئ الذي يحاول أن يستوعب كتاباً عن طريق تقديره للحياة والأفكار والقصة التي به ولا شيء غير ذلك يشبه رجلاً يبنى حائطاً دون أن يعرف شيئاً عن صفات الخشب والطين والحجر، وذلك أن مواداً كثيرة مختلفة، متباينة للعين الخبيرة تباين الحجر والخشب تشترك في صنع القصة ومن الضروري أن نراها على حقيقتها. فهكذا فقط يمكننا أن نستخدمها استخداماً صحيحاً وأن نجد عندما نقفل المجلد أن كتاباً متكاملًا مترابطاً يمكن تقييمه قد بقي في أذهاننا، وهنا يمكنني القول بأن المبدع يقدم لقارئه رؤية فنية من خلال اكتشاف المواقع اكتشافاً جديداً بفك طلاسمه والتعرف على ما يحكم حركته ثم محاولته في تجميع جزئياته في كل ما يتواءم مع تحول "الأنا" الوجداني لديه، أما الناقد فما عليه سوى التعرف على المعين الذي استمد منه المبدع ليعيد اكتشاف ذاتيته الفنية بصورة جديدة يترضيها ضميره الأدبي، أولاً وقبل كل شيء.

قصص هناء كرم تدرج تحت ما يسمى بـ (الأنثى) الواقعية التي تستمر واقعيتها من اهتمامها بتقديم الشخص في إطار علاقات اجتماعية ترتبط بالواقع ارتباطاً حميماً ومباشراً وتظهر فيها "الأنثى" بما تقدمه الشخص بجدلها مع الواقع من دلالات عميقة تخص الوجود الذاتي بفنية تبعد التناول الفني عن خطأ الوقوع في المباشرة.

رحلت أبحث فوجدتهم جميعاً نائمين في الصالون على الأرض.. عمتي دائماً توبخني لو جلست على الأرض أثناء اللعب، والآن ها هي تسمح للجميع بالنوم.. ذهبت إلى ماما أولاً وحاولت إيقاظها دون فائدة.. مؤكداً أنها كانت تطبخ ونسيت "البندورة" على يديها ووجهها وثيابها.. ولكن كيف نامت دون أن تغسل لا.. لا بد أن هذه ليست بندورة.. إنه الدواء الأحمر الذي وضعت منه على رجلي عندما وقعت المرة الأخيرة.. ولكن كيف دهنوا وجوههم جميعاً وأيديهم وأجسامهم...).

وعلى هذا النحو جاء سرد المأساة أمام ضابط الأمن وعلى لسان من؟ على لسان الطفل ناجي الذي استيقظ ليفتش عن مصنع له كونيلاً من الحليب، وهذا الاتجاه الرفيد من هناء هو بالضبط ما حاولت القصة الحديثة أن تثبته وتؤكدته والرمز (دائماً يتجاوز من يستخدمه ويجعله يقول في واقع أكثر مما هو مدرك لتعبيره عنه).

ونستطيع أن نحكم على قصص هناء أيضاً بأنها من النوع القادر على التعبير عن الوعي الجاد بالتفرد الإنساني ففي قصة "ورود الإياب" (القصة الرابعة بالمجموعة) نجد أن البطل وهو رب أسرة لبنانية استطاع أن يفر من جهنم لبنان إلى جنة الكويت فتقلب بين أعطاف

الرمز الذي لا يقصد لذاته أو بمفهومه العادي البسيط بقدر ما يخفي وراء الفكرة المراد إيصالها ويبرزها في وقت واحد، وقد يبدو ذلك جلياً في قصة "ناجي" (القصة الثالثة بالمجموعة): إنه طفل في الرابعة.. ربما يناسبه أن نسميه ناجي.. سأله ضابط الأمن: قبل أن تنام البارحة من كان يسهر عندكم؟ أجاب الطفل- يا عمو لقد طلبت من ماما أن أكمل السهرة معهم فقالت إنهم ينتظرون ضيوفاً والأطفال الصغار الشطار مثلي يجب أن يناموا وهكذا فعلت.. ولم أعرف من سهر عندنا ولكن يا عمو ماما لم تنم بجانبكما وعدتني.. استيقظت ووجدت نفسي على سرير عمتي.. ومع أنه عال وماما لا تدعني أنزل منه لوحدي، نزلت وبحث عنها وصرخت، ولم يجبني أحد..

النعيم تسع سنوات، فوجئ بعدها بأن صاحب الشركة الخاصة التي يعمل بها قد قرر الاستغناء عن خدماته وأعطاه مهلة- ثلاثة أشهر- ليغادر، أو يبحث له عن عمل آخر.. كارثة درامية اجتماعية لها مذاق غريب في سطوتها.. لا تجلب البمع فقط بل تؤدي في النهاية إلى اليأس! فكيف صورت هناء كرم ذلك البطل وهو على حافة الهاوية؟ أو كيف مهدت للقارئ ليستوعب المشهد؟ قالت (سيري يا مركبتي.. سيري كما تشائين.. إلى أين؟؟؟ لا أدري.. في هذه اللحظات الصعبة وفي قمة الغليان.. يحتاج الإنسان صديقاً مخلصاً يتوجه إليه مباشرة.. وأنا أين أصدقائي؟؟ كان يكفي أن أخرج من جوفي بركان الغضب.. أو أن أبكي فلربما ارتحت واستطعت البدء بالتفكير من جديد.. أما الآن.. فأنا أغلي في الداخل وكأن شراً تطاير من أعماقي فرفع حرارة الجو المحيط بي.. قد يكون من الأفضل أن أتوقف هنا على شاطئ البحر.. هو صديقي دائماً.. صحيح أنه لا يجيب لكنه يكتفك بعمقه.. يضمك بسعته فترحل بعيداً.. وقد يرحل غضبك وتهداً ثورتك، منذ كنت طفلاً وأنا أحب الجلوس هكذا على الرمال.. وكما الآن كنت أمسك العصا وأخط خطوطلاً عشوائية وأنسى نفسي.. وأما اليوم فلا أستطيع ذلك.. الحيرة تكاد تقضي علي.. ولا أعرف ما أنا فاعل.. كنت

أتوقع كل شيء في الشركة.. منذ شهر وقلبي يحدثني بكارثة تخفيض المرتبات.. حسم الساعات الإضافية.. إلغاء المنحة السنوية.. أما الاستغناء عن الخدمات فذلك الشيء هو الطامة الكبرى.. حدث لكثيرين من قبلي ولكني لم أكن أتوقعه أبداً لنفسي.. كنت أعتقد أنني أثير لدى صاحب الشركة وكنت أصدقه عندما يردد على مسامعي بأنه لا يستطيع الاستغناء عني...).

من هذا نرى أن هناء قادرة على ذلك النوع من التعبير فهي تفجر الطاقات الكامنة في الموقف الواحد وتحولها إلى طاقات لها دلالة بكشف ضوئها الذي تسلمه على نقط التحول في ذلك الموقف وهي على يقين من أن من يقف على المنحنى تتاح له رؤية اتجاهي الطريق، والذي يحول البقاء إلى تحرك فعلي فمن المؤكد أنه يملك وسيلة جمع المثلث الزمني في نقطة ضوئية لا تخطئها العين فتظهر الأزمنة وكأنها لحظات حاضرة وفي قصة "شيطان الوحدة" (القصة السابقة بالمجموعة) خير شاهد على ذلك.

إن القطر الشقيق لبنان مائل بقلب هناء ولذا أفردت لمأساته أربع قصص هي: "وأدهن المأساة بالألوان" و"الكرامة تحت أقدام الحرب" و"ورود الإياب" و"قلق الخريف" ركزت فيها على اغتراب الإنسان اللبناني وضياح هويته معتمدة

النعيم تسع سنوات، فوجئ بعدها بأن صاحب الشركة الخاصة التي يعمل بها قد قرر الاستغناء عن خدماته وأعطاه مهلة- ثلاثة أشهر- ليغادر، أو يبحث له عن عمل آخر.. كارثة درامية اجتماعية لها مذاق غريب في سطوتها.. لا تجلب البمع فقط بل تؤدي في النهاية إلى اليأس! فكيف صورت هناء كرم ذلك البطل وهو على حافة الهاوية؟ أو كيف مهدت للقارئ ليستوعب المشهد؟ قالت (سيري يا مركبتي.. سيري كما تشائين.. إلى أين؟؟؟ لا أدري.. في هذه اللحظات الصعبة وفي قمة الغليان.. يحتاج الإنسان صديقاً مخلصاً يتوجه إليه مباشرة.. وأنا أين أصدقائي؟؟ كان يكفي أن أخرج من جوفي بركان الغضب.. أو أن أبكي فلربما ارتحت واستطعت البدء بالتفكير من جديد.. أما الآن.. فأنا أغلي في الداخل وكأن شراً تطاير من أعماقي فرفع حرارة الجو المحيط بي.. قد يكون من الأفضل أن أتوقف هنا على شاطئ البحر.. هو صديقي دائماً.. صحيح أنه لا يجيب لكنه يكتفك بعمقه.. يضمك بسعته فترحل بعيداً.. وقد يرحل غضبك وتهداً ثورتك، منذ كنت طفلاً وأنا أحب الجلوس هكذا على الرمال.. وكما الآن كنت أمسك العصا وأخط خطوطلاً عشوائية وأنسى نفسي.. وأما اليوم فلا أستطيع ذلك.. الحيرة تكاد تقضي علي.. ولا أعرف ما أنا فاعل.. كنت

”وليد توفيق“ وهو يردد: ”شجر الحور دخان، النهردخان، ورذاذ المطر الناعم فوق الجرح دخان“ وسيمفونية الأصباغ التي تعمل آلاتها في صمت جعل المشهد الدرامي ينطق بجلاء الإبداعات ولاسيما عندما صاحت البطلة على طفلها بأن يسكت ولولة وليد توفيق بإطفاء الفيديو لأنها بحالة إخفاء الأحزان بالألوان.

قمة في السخرية عندما ينفرد القلم بالهزء من الأحداث ولاسيما إن كانت أحداثاً تصيب الإنسانية في صميمها لتتناثر ضحايا البشر على الأرض التي خلقت خصيصاً ليستعمرها البشر ومن بين المتناثرات تلك البطلة بطلة قصة ”الكرامة تحت أقدام الحرب“ التي أراقت ماء وجهها في الاستجداء للحصول على ثمن تذكرة لبيروت من أجل أخيها المصاب وكذلك بطل قصة ”ورود الإياب“ الذي فقد ما بقي عند زوجته وأطفاله ورغم ذلك لا يريد العودة إلى بيروت إلا بعد أن يكبر أولاده ويصيروا أقوياء وبعد أن يعود إلى بيروت وجه الوطن الحبيب لبنان، وأيضاً بطلة قصة ”قلق الخريف“ التي ضغطت على قلبها وفضلت العنوسة على رحيها مع فارس الأحلام حباً في أمها وخوفاً عليها من تركها وحيدة في هذا الأتون المستعمر بالنيران المجنونة.

والأمر الذي يجعل هناء كرم من كتاب الواقعية هو تنقيبها عن واقع الحياة

على أن المجتمع اللبناني قد تدهور وتفسخ تماسكه الاجتماعي وأصاب بناءه صدع عظيم عندما زحفت الجوانب المجهولة على حياته وتحول هذا التفسخ الاجتماعي إلى حرب عاتية شرسة، وبينما هي في تصويرها للاغتراب تراءى لها أنها بحاجة لأن تكسب مذاق سردها لونهاً من السخرية فجاءت قصة ”وأدهن المأساة بالألوان“ بنكهة لاذعة فيها من الهزء الباطن الشيء الكثير فتأمل قولها: ”وضع الأصباغ على وجهي.. أرسم بالألوان تقاطيع كانت لي.. أدفن تحت الأصباغ الشحوب والألم.. وأدهن المأساة بالألوان وأرصها في الداخل بعيداً عن وجهي.. لأبدو للجميع كما كنت دائماً.. سعيدة متألثة.. أحاول بخطوط إعادة الإشراف التي لم تبارحني منذ ولدت وقد كانت إشراف بدون أصباغ.. لكنها منذ رحلت عني.. لم أترك نوعاً من أنواع الصبغ على ألمي، أعرف إنه لا شيء يبدد ألمي.. فقط أبحث عما يخفيه عن الأعين .. أنا مضطرة اليوم على المشاركة في حفل استقبال السفارة اللبنانية.. إنهم يقيمون حفلاً بمناسبة عيد الاستقلال.. !!! أي استقلال؟ هذا الذي يحتفلون به..؟“

وعلى هذا النحو الساخر تصاعد الحدث الدرامي في القصة وهنا يجب أن ألفت نظري أنا قبل نظر القارئ إلى أن التزاوج الذي أبرزته هناء بين صوت

في نفوس البشر وتحركها بإيجابية تجاه ما تعايشه من مشاكل اجتماعية معلنة على ألسنة شخوصها إنها تتقبل المجتمع ولا ترفضه بقدر ما ترغب إلى تغييره فهي بطلة قصتها الأولى بالمجموعة تقول: الوطن ينمو في عروقنا وسينتقل إلى أولادنا شئنا أم أبينا.. أليس ذلك أفضل من أن نكون في منزلنا ونفقد الأرض في قلوبنا .. وعاجلاً أو آجلاً سنعود.. سيعودون ويزرعون الأرض من جديد خيراً وسلاماً .. عبارات تجسد الاغتراب الذي هو من أبرز سمات المجموعة.





تصنيفات الفنون لأئمة الفكر

بقلم: د. نرمين يوسف الحوطي
(الكويت)

إذا ذكرت الفلسفة وعلم الجمال، فلا بد للفكر أن يقطع زمناً طويلاً للوراء، مئات السنين قبل الميلاد وبالتحديد مكاناً وزماناً بلاد اليونان، وأفلاطون الذي بحث طويلاً في فكرة الجمال وكيف تتمثل في الموجودات المحسوسة، حتى وصل به المطاف إلى التعريف الذي يقول: "أنها أمثال خالدة في عالم المثل" أي العالم الذي يفوق الواقع أو الكائن، ثم نجد من بعده أرسطو الذي يكون له رأي آخر وهو "محاكاة لما ينبغي أن يكون، وقد قام بتصنيف لفنون بثلاث ورباع، أما الثلاث فهم "الشعر، النوا، الخطابة"، وأما الرباع فهن "الموسيقى، الحساب، الفلك، الهندسة"، أما بقية الفنون فنسبت إلى الصناعات.

وقد استقر مفهوم الجمال زمناً طويلاً حتى كان القرن الثامن عشر والذي شهد تطوراً ملموساً في النظريات العديدة، وكان الفيلسوف "ديدرو" و"باتو"، ثم في القرن التاسع عشر الذي أخذ الكثير من سبقه على أيدي الفلاسفة "أيبوليت تين" حيث رأى أن يفسر الفن كما يفسر النبات تماماً (البيئة الاجتماعية - العصر - الجنس)، ثم الفيلسوف الألماني "أمانويل كانط" في مؤلفه "نقد الحكم" ١٧٩٠، ثم الفيلسوف الإيطالي "بندتو كروتشة" حيث عرف الفن بأنه (حدس أو شعور أو عاطفة)، ثم الفلاسفة "شلينج - شيلر وهيغل" الذين أضافوا إلى الفلسفة الجمالية وقدموا الكثير من النظريات لتفسير ماهية الفن، حيث كان لكل فيلسوف نظريته التي بنى عليها تعريفه للفن أمثال :

تولستوي.. كانط.. هيجل..
تنوبنهور.. آتين سوريو كيف نظروا
إلى الفن؟

وضع كانط الأحكام الصادرة على
العمل الفني بأنها أحكام تحليلية
أو تركيبية، أي إلى أحكام لا تضيف
جديداً، وإلى أحكام تضيف جديداً، ثم
تنقسم الأحكام إلى بعدية، تصدر بعد
التجربة، وأحكام قبلية، تصدر قبل
التجربة، إذن فالأحكام عند كانط
أربعة وهي : (حكم تحليلي بعدي،
حكم تحليلي قبلي، حكم تركيب
بعدي، حكم تركيب قبلي).

ومفهومهم للفنون وهم : كانط، هيجل،
شوبنهور، آلان وسوريو.

نتحدث أولاً عن كانط، فهو يعد من أبرز
الفلاسفة الذين نظموا وأعدوا التصنيفات
الكلاسيكية للفنون عندما رأى أن الفنون
الجميلة تشترك مع الإنسان في ثلاث
نقاط : (الكلمة - الحركة - الصوت)،
وعلى ذلك فقد نادى بأن الفنون تنقسم
إلى ثلاث مجموعات : (مجموعة فنون
اللغة - مجموعة فنون الحركة "الفنون
التشكيلية" - مجموعة فنون اللعب
بالإحساسات).

وتشمل فنون اللغة (البلاغة والشعر)،
وتشمل فنون الحركة أو الفنون التشكيلية
(النحت - العمارة - التصوير)، وتشمل
فنون اللعب بالإحساسات (التلاعب

تولستوي، الذي عرف الفن بأنه ضرب
من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام
الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين
عن طريق بعض العلامات الخارجية.

تين، الذي عرف الفن بأنه ظاهرة بشرية
تخضع لنفس الشروط الحتمية التي
تخضع لها الظواهر البشرية الأخرى
وهي الجنس أو السلالة، البيئة أو
الوسط الاجتماعي، والعصر أو المرحلة
التاريخية.

جيو، وقد ذهب بقوله أن الفن مرهون
بالحياة الاجتماعية وأنه توسع للحياة
الفردية وإدماج لها في حياة أخرى
أكثر سعة وأكثر شمولاً، ألا وهي حياة
المجتمع.

أما القرن العشرين فقد شهد مولد
الفلاسفة "شارل لالو" الذي أشرى علم
الجمال بأبحاثه الممتازة والتي ظهرت في
كتبه (الفن والحياة الاجتماعية) ١٩٢١
ثم (الفن بعيداً عن الحياة) ١٩٣٩، وأيضاً
(الفن قريباً من الحياة) ١٩٤٦.

وقد ظهرت شخصيات أدبية أقرب إلى
الفلاسفة أمثال : "سوار، أوتيس" من
ألمانيا، "فاليري، مارلو" من فرنسا،
بالإضافة إلى الفلاسفة الوجوديين أمثال
: "سارتر، كامي، جيريل مارسل"، كل
هؤلاء وغيرهم كثيرين كان لكل منهم
إضافة وبصمات لتعريف وتصنيف
الفنون ارتبطت بنظريته، وسوف نقتصر
على بعض أعلام الفلاسفة وتصنيفهم

قسم هيجل كل فن من النمط الرومانطيقى إلى أقسام هي : (فن التصوير، ويقول أنه أول خطوات الانتقال إلى الفنون التشكيلية، وإلى فنون الصوت، إذ تتحول المادة في التصوير إلى سطح ويستعمل الظلال والضوء والألوان - فن الموسيقى، والذي يكون أكثر تجريد وذاتية حيث لا وجود للمكان بأبعاده الثلاثة.

فالأحكام عند كانط أربعة وهي : (حكم تحليلي بعدي، حكم تحليلي قبلي، حكم تركيبى بعدي، حكم تركيبى قبلي).

ويعد الذوق عند كانط عاملاً أساسياً للأحكام الأربعة السابقة، حيث أن تلك الأحكام تتمثل أمام الذات، وحكم الذوق على هذا يتصف بهذه الصفات الأربعة حسب أنواع الحكم وهي : (من ناحية الكيف، مثل هذا الابتهاج يسمى جميلاً - من ناحية الكم، الجميل هو ذلك الذي بمعزل عن أن يكون مفهوماً يرضي على نحو كلي - من ناحية الإضافة، الجمال هو شكل من الغائبة في شيء ما يجري تصويره فيه بمعزل عن عرض غاية - من ناحية الجهة، الجميل هو ذلك الذي بمعزل عن أن يكون مفهوماً تجري معرفته على أنه موضوع ابتهاج ضروري).

ومفهوم الفن عند كانط، فهو يقول : "أن عملية الفن هي الإنتاج الحر المنزه عن الغرض للجمال، وهو ثمرة من ثمار الحرية، أي أنه لا يصدر إلا عن إرادة حرة تبني انفعالها على العقل، وهو (أي الفن) الإحساس الذي يدخل بريقه التأملية الوجداني لإنتاج شيء يخصص للحكم الجمالي".

والفن نشاط حر موجه إلى الذات لإحداث بهجة عالية منزهة عن الغاية والهوى، وأن مقياس الفنون الجميلة ليس هو الإحساس بل الحكم التأملية، أي أن قوانين الفن هي بعينها قوانين الجمال

بدرجات الصوت أو اللون، كالموسيقى والتصوير والتلوين).

كذلك فقد نادى كانط بأنه يمكن أن تجتمع هذه الفنون أو بعضها في المسرح أو الأوبرا، أيضاً فرق كانط بين الفنون حيث جعل فن الشعر في المقام الأعلى لأنه يتعامل مع العقل مباشرة ويسمح للخيال بالانطلاق والحرية، ثم يجعل كانط الموسيقى في مرتبة تلي الشعر مباشرة لأنها أقرب إلى اللغة كوسيلة تعبير، ثم نجد كانط يسمح للفنون التشكيلية من أن تعلق مكانة فن الموسيقى حينما يقارنها بتنشيط ملكات المعرفة العقلية.

وقد وضع كانط الأحكام الصادرة على العمل الفني بأنها أحكام تحليلية أو تركيبية، أي إلى أحكام لا تضيف جديداً، وإلى أحكام تضيف جديداً، ثم تنقسم الأحكام إلى بعديّة، تصدر بعد التجربة، وأحكام قبلية، تصدر قبل التجربة، إذن

يعرف تنوبنهور الفن بأنه توضيح للمثل ذاته وليس لصورها الباهتة، وعلى ذلك فهو ينادي بأن لكل فن مجموعة من المثل ودل على ذلك قائلاً: (العماء، توضيح الحدس بأفكار الثقل والصلابة والأضواء والظلال في الطبيعة الجامدة - الحدائق، ونصو المناظر الطبيعية وتوضيح أفكار الطبيعة النباتية وتصوير الحيوان يوضح عالم الحيوان - النحت والتصوير، يوضح الجسم الإنساني - النحت، يوضح مثال الإنسان في ذاته - الموسيقى، فهو خارج التصنيفات).

بالنحت اليوناني - النمط الرومانطقي، وهي فنون التصوير والموسيقى والشعر، حيث يشرك هيجل الروح في بعث الحياة في الأشياء لأن الفنان يضيف إحساسه إلى العمل).

وقد قسم هيجل كل فن من النمط الرومانطقي إلى أقسام هي: (فن التصوير، ويقول أنه أول خطوات الانتقال إلى الفنون التشكيلية، وإلى فنون الصوت، إذ تتحول المادة في التصوير إلى سطح ويستعمل الظلال والضوء والألوان - فن الموسيقى، والذي يكون أكثر تجريد وذاتية حيث لا وجود للمكان بأبعاده الثلاثة، ووسيلة التعامل هنا السمع، وهي أكثر تجريداً من حاسة البصر، وقد قال هيجل

الطبيعي الذي يتصف بالخصائص الأربع التي تتعلق بالحكم الجمالي.

كذلك يرى كانط أن الفنان في الفنون التطبيقية يعتمد على المهارة المكتسبة أكثر من اعتماده على ما يسميه الفلاسفة عادة بالموهبة أو العبقرية، وهذه الفنون ذات صلة وثيقة بالفنون الجميلة.

ثانياً: نتحدث عن هيجل، والفيلسوف الألماني جورج وليم فردريك هيجل نظر للفنون من الناحية الجمالية المثالية، وقد جعل تصنيفاته للفنون جامعاً فيها ما بين العالم العقلي المطلق، والعالم الحسي، معارضاً في ذلك كانط الذي فرق بين عالم التجربة وعالم العقل، وعلى ذلك فإن تصويره للعقل والجمال أقرب إلى مؤلف بين التصور العقلي المجرد وبين المادة الحسية، ومع ذلك فهو يؤمن بأن العقل مصدر التنوير في الكون حيث يقول: "إن الفكرة الوحيدة التي يجيئنا بها الفلاسفة هي الفكرة البسيطة التي تحملها كلمة العقل، ألا وهي أن العقل يحكم العالم، وبالتالي فإن التاريخ الكلي الشامل قد تطور على نحو عقلي".

وعلى هذا فقد رأى أن الفن ينقسم إلى أنماط ثلاث: (النمط الرمزي، ويدل عليه بالعمارة المصرية القديمة حيث أن الفكرة غريبة عن الشكل - النمط الكلاسيكي، ويرى هيجل أن هذا النمط الرمزي وتتصل به الفكرة إلى التطابق أي أن المضمون والشكل يتآلفان ويدل عليه

عالم لاهوتي“، وأخيراً قالوا عنه أنه ”الفيلسوف الذي جرؤ على وضع الفلسفة فوق مستوى الدين“.

ثالثاً: آلان، فهو يعتبر بجانب أنه أديب بارز، فيلسوف ترك بصماته لامة، ويفسر آلان الفنون الجميلة بأنها تشبع في الإنسان قدرته الخيالية، وحاجته للحلم، وقد عرف الجمال الفني بأنه تنظيم للطبيعة، وقد بدأها آلان على النحو التالي : (الموسيقى - الرقص

- الغناء - الشعر) مجموعة وهذا متصل بالإنسان، (العمارة - النحت - التصوير) مجموعة وهذه مومودات العالم الخارجي، وبين المجموعتين توجد مجموعة الفنون الخاصة بالعرض والاحتفال وعلى رأسها ”فن المسرح“.

وقد اتخذ آلان من نشاط الحواس الخمسة عند الإنسان دليلاً يهتدي به في تصنيفه للفنون، وعلى ذلك فهو يقول أنه توجد مجموعة فنون لمسية عضلية مثل (الرقص - الرياضة)، وفنون بصرية مثل (النحت - العمارة - التصوير)، كذلك

توجد فنون تجمع بين البصر والسمع واللمس والحركة مثل (المسرح والسينما)، كذلك يرى آلان إضافة حواس الذوق والشم إلى فن آخر هو فن (المأكل) وهذا تجاوزاً.

وعلى ذلك فتقسيم آلان للفنون ينقسم إلى ثلاثة مجاميع تعتمد على حواس اللمس والسمع والبصر، على أن كل حاسة من

عن الموسيقى ”أنها تشبه العمارة حيث تستخدم قوانين الرياضة لتنظيم الإيقاع والصوت وتختلف عنها لأنها لا تعتمد على المادة الحسية، بل يصبح المحسوس فيها باطنها“ - ثم فن الشعر، الذي يهتم به اهتماماً كبيراً، حيث أنه الفن المعبر عن باطن الروح الذي نجده في الموسيقى وكذلك عن الوضوح التشكيلي الذي نجده في النحت، كذلك فهو يجمع بين المكانية والزمانية).

وقد قسم هيجل الشعر وحده إلى مصنفات ثلاث وهي : (الشعر الملحمي، وهو تعبير عن الحياة القومية للشعب والأبطال ويضرب لذلك مثلاً بالإلياذة، وفيه يمتزج الضرد بالجماعة ويشير لها ”العصر اليوناني“ - الشعر الغنائي، حيث ينعزل الضرد عن بيئته وعصره، ويمثل له جوته في العصر الحديث حيث استمد مادة شعره من حياته الخاصة - الشعر الدرامي، المركب من الشعر الملحمي والشعر الغنائي حيث التراجيديا والكوميديا).

وأخيراً فقد رأى هيجل في تصنيفاته أن الفنون تتقدم وتتطور، ويدلل على ذلك في أن العمارة بتطورها تؤدي إلى النحت مثل المسلات التي تبرز العلاقة بين العمارة والنحت، كذلك يؤدي النحت إلى التصوير، وقد قيل عن هيجل أنه ”الفلسفة“، وقال آخرون أنه ”القائل الحقيقي للفلسفة“، وآخرون ”الفيلسوف“، وآخرون ”أنه

والموسيقى والرقص).

والجدير بالذكر أن آلان قد أغفل الفنون التطبيقية أو الفنون الصغرى، ويرجح أن السبب في ذلك اعتبار تلك الفنون مرتبطة بالصناعة والإنتاج.

رابعاً: ثم نأتي للحديث عن شوبنهاور، وهو يعتمد لتصنيف الفنون على أساس فلسفته الميتافيزيقية على الرغم من نزعتة المثالية، وقد نادى شوبنهاور بأن المعرفة الحسية لا تبين لنا الأشياء ذاتها، بل تبين تأثيرها وتأثرنا بها وأن العلم لا يعطينا الحقيقة ولكن يظهرها.

ويعرف شوبنهاور الفن بأنه توضيح للمثل ذاته وليس لصورها الباهتة، وعلى ذلك فهو ينادي بأن لكل فن مجموعة من المثل ودل على ذلك قائلاً: (العمار، توضح الحدس بأفكار الثقل والصلابة والأضواء والظلال في الطبيعة الجامدة - الحقائق، وتصور المناظر الطبيعية وتوضح أفكار الطبيعة النباتية وتصوير الحيوان يوضح عالم الحيوان - النحت والتصوير، يوضح الجسم الإنساني - الشعر، يوضح مثال الإنسان في ذاته - الموسيقى، فهو خارج التصنيفات).

وينادي شوبنهاور بأن كل شيء في الوجود يمكن أن يتحول إلى موضوع للتأمل والتذوق الفني وأن بعض الموضوعات يكون أطوع للتأمل الخالص حيث تزداد قيمته الجمالية، ومن هذا التعريف توصل شوبنهاور لتصنيف جديد للفنون

هذه الحواس تكون مصدر المدد من الفنون يمكن الإشارة إلى جمالياتها : (الفنون اللمسية العضلية، وهي تشمل كل أنواع الرياضة، على أن آلان جعل الرقص على قمة هذه المجموعة، ومن ذاته ومادته هي الحركة - فنون البصر، ومنها العمارة التي تقوم على الرؤية البصرية والإحساس بثقل الشيء، ويدل آلان على ذلك بالمعبد اليوناني ويقول أن أهم أسس الجمال المعماري مطابقة المبنى للمكان والجو والحاجات الإنسانية والمواد المستخدمة، ومنها النحت والذي هو في الأساس مظهر من مظاهر العمارة حيث كان التمثال جزءاً من المبنى في الآثار القديمة ويتميز عن فن التصوير بأنه لا يميل إلى الخداع، ومنها التصوير الذي يتيح للفنان قدراً أكبر من الحرية أكثر من المعماري والنحات وذلك لعدم تقيدته بالمادة ولسرعة تطوره ويعتبر أقرب الفنون إلى الموسيقى - فنون السمع، ومنها الموسيقى التي تعتمد على عنصر الزمان وتشارك مع الرقص في هذه الصفة وهي الفن المجرد من أي مادة وتعرف بفن الصورة الخالصة، ومنها اللغة وهي أقدر الفنون على نقل اللغة "المضمون الفكري" ويعتبر الشعر على قمة فن اللغة - الفنون التأليفية، المسرح والسينما، ويشتركان في خصائص واحدة من حيث التأثير التربوي والجماهيري والمكان والزمان، وتعتمد على قدرات عديدة كالسمع والبصر والحركة، كذلك تجمع بين اللغة

أن موضوعات النحت والعمارة والتصوير تحتل مكاناً ذا أبعاد محددة حيث لا تشغل الموسيقى والشعر مكاناً محدداً، وليس لها أبعاد سوى أبعاد الزمان.

ويرى سوريو أن الزمان والمكان لها وجود في كل الفنون، فمثلاً الفنون التشكيلية تحتل حيزاً من الزمان، وفي المقابل الموسيقى التي تعتمد أساساً على الزمان تحتل حيزاً من المكان، وعلى ذلك فالفنون كافة تشترك في خاصية واحدة بالنسبة للمكان أو الزمان، فالفن المكاني له زمناً ضمناً، والفن الزماني له مكان ضمناً.

ويتوصل سوريو من هذا المفهوم إلى استبعاد تصنيف الفنون الجميلة على أساس تنوع الإحساسات ويفضل الاعتماد على الكيفيات الحسية كاللون في فن التصوير والبروز في النحت والحركة في الرقص والصوت الخالص في الموسيقى.

وبذلك فقد أقام تصنيفاته وحصرها في سبع كيفيات هي: (الخطوط - الأحجام - الألوان - الإضاءة - الحركة - الأصوات المفسرة في اللغة - الأصوات الخالصة في الموسيقى).

ومن هذه الكيفيات قسم سوريو فنين لكل كيفية على النحو التالي: (الخطوط، أرابيسك ورسم - الأحجام، عمارة ونحت - الألوان، تلوين خالص وتصوير ملون - الإضاءة، سينما وصور ملونة "إضاءة وإسقاط ضوئي" - الحركة، رقص وبانتوميم - الأصوات المفسرة في اللغة،

حيث وضع ترتيباً تصاعدياً بدأه بالعمارة - النحت - التصوير - الشعر ثم الموسيقى، والتي تفوق كل الفنون لأنها لا تصور مستوى واحد من مستويات تموضع الإرادة بل تصور الموسيقى الإرادة ذاتها، وهذا هو التأمل الخالص الذي ذكره شوبنهاور سابقاً حيث يقول: "إننا بالموسيقى نترجم ما تقدمه لنا الفلسفة بغير تصورات، فإنها تخاطب القلب ولا تتعامل بالتصورات مع العقل" وهي هنا شأنها شأن المثل ذاتها.

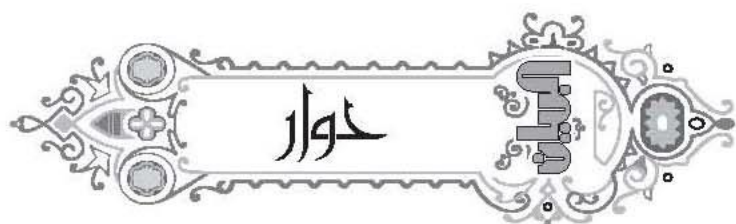
ثم يعبر شوبنهاور عن الشعر بأنه الفن الذي يثير الجمال بواسطة اللغة، كما أنه فرق بين الشعر الغنائي والشعر الملحمي، حيث أن الأول أقرب للذاتية والثاني أقرب للموضوعية، كذلك فقد رفع الشعر التراجيدي إلى أرقى أنواع الشعر حيث يحقق تصور الصراع على المستوى الروحي.

وقد تأثر شوبنهاور بالفلسفة الشرقية ورأى أن السلام والطمأنينة ترجع إلى نبذ المطامع المادية والأنانية وقد ظهرت أهمية الشرق في فلسفته.

وأخيراً نأتي إلى آئين سوريو، الفيلسوف وعالم الجمال الفرنسي، فقبل أن يتعرض سوريو للتصنيفات التي توصل إليها من دراسة ما قدمه سابقيه من الفلاسفة والذي عاب عليهم تقسيمهم لهذه الفنون، من فنون تعتمد على المكان أو الزمان، وهو هنا يفرق بين الفنون من حيث مفهوم

- قواعد وشعر وأدب وشعر - الأصوات الخالصة في الموسيقى، موسيقى وموسيقى درامية أو وصفية).
- هذا وقد عقد سوريو مقارنة بين كل زوجين من الفنون على أن يكون أحدهما من الدرجة الثانية والآخر الذي يناظره من فنون الدرجة الأولى، ويعتبر فن الدرجة الثانية مركب أو مزدوج.
- المراجع :
١. أميرة مطر - مقدمة في علم الجمال - دار النهضة العربية - ١٩٧٢.
٢. زكريا إبراهيم - عبقریات فلسفية "هيجل" - مكتبة مصر - ١٩٧٠.
٣. زكريا إبراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مكتبة مصر - ١٩٧١.
٤. عبد الفتاح الديدي - علم الجمال - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨١.
٥. مجاهد عبد المنعم مجاهد - دراسات في علم الجمال - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٠.
٦. مراد وهبة - المذهب عند كانط - ترجمة : نظمي لوقا - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٧٩.





الشاعر أحمد فضل شبلول:
خضت المعادلة الصعبة!

أجرى الحوار: محمد عطية محمود



أحمد فضل شبلول

أنا من النوع الذي عندما يقرأ عملاً ما يتفاعل معه سواء كان ديواناً تنظرياً أو رواية أو مجموعة قصصية أو حتى مسرحية أو دراسات أدبية ونقدية، ويأتي هذا التفاعل في صورة كتابة أو رأي أو نقد أو عرض ومتابعة للكتاب الذي أقرأه، وهو ما وفر لي عدداً من الدراسات الأدبية والنقدية من خلال هذه المتابعة والتفاعل، ويبدو أن هناك حساً نقدياً ما أو انطباعياً ما يدفعني للكتابة والمتابعة منذ صدور كتابي الأول في هذا المجال وهو "أصوات من النثر المعاصر".

من أهم المواقع الثقافية العربية على شبكة الانترنت "ميدل ايست أون لاين". ثم يأتي التكريم والتتويج للمسيرة الإبداعية المتواصلة بجائزة الدولة التشجيعية التي استحقها عن جدارة ديوانه الشعري للأطفال "أشجار الشارع أخواتي" .. من خلال هذه الرحلة المثمرة ومحطاتها الهامة كان لنا معه هذا الحوار...

■ البداية دائماً مع الشعر.. ماذا عن رحلة إنجاز ديوانك المبكر وما يحمله عنوانه من مد روحاني وصوفي، وحس قد نرى أنه وراء إنجاز هذا الديوان، مع ما تحمله المرحلة المبكر من تجليات كل مبدع؟

- كان ديواني الأول الذي صدر عام ١٩٨٠ يحمل تجربة صوفية لشاب في مقتبل حياته، رأى بعض النقاد أنه بدأ حياته

أحمد فضل شبلول.. شاعر اسكندري متميز لم تتبخر أحلامه على حدود مدينته الساحرة ولكنها استحقت بدأه وجهده شرف التواجد بقوة في المشهد الإبداعي المصري، وانطلقت لتعانق الإبداع العربي المعاصر كسفير إبداعي للشعر الجميل، وعطر فواح له. ولم تقف عند حدود الإنغلاق الإبداعي على لون واحد من ألوان الإبداع بالكلمة والحرف؛ فكانت انطلاقته الباكورة من "مصنع المبدعين الحقيقيين" أو "قصر ثقافة الحرية" بالإسكندرية، بديوانه المبكر بما يحمله من مد روحاني وصوفي.. دفعه دفعاً إلى الإبداع بحس راق معبر ومبشر بالعطاء، لتتوالى دواوينه الشعرية المتميزة بإبداع متميز.

ثم كانت تجربته في الكتابة للطفل تأسيساً لإبداع متفرد يتناول فيه بعمق وأناة إبداع الطفل من منطلق المبدع المتحقق المتمرس على العملية الإبداعية، تحقيقاً لمعادلة صعبة في الجمع بين الكتابة الإبداعية المتميزة، والكتابة للطفل أيضاً بتميز.

وبحس المبدع المشابر الدؤوب تتشعب إبداعات شبلول وإمداداته للمكتبة العربية؛ ليبلغ بدأه المثقف الموسوعي إلى مجالات الكتابة النقدية، والمعجمية العربية، وأدب الرحلات، فضلاً عن تمرسه في مجال الصحافة الثقافية التي بدأت مع مجلة الكلمة التي كان يصدرها قصر ثقافة الحرية.. واختراقه لعالم النشر الإلكتروني ليصبح المحرر الثقافي لواحد

تلعب المعاجم اللغوية دوراً بارزاً في الحفاظ على اللغة وتندرج ما غمض منها من ألفاظ ومفردات، وضبطاً لتشكل الكلمة وحروفها، ومعرفة صحيح الكلمة أو المفردة من فاسدها، بل ومعرفة تطور الكلمة ودلالاتها من عصر إلى عصر، مع تقديم التناهد والأمثلة سواء من خلال ألفاظ القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر العربي.

الأدبية أو الشعرية بما ينتهي به غالباً معظم الشعراء. ولم أدر أكان هذا مدحاً أم قدحاً للتجارب الشعرية التي حملها الديوان. إلى أن همس في أذني د. محمد زكريا عناني بقوله إنني يجب أن أعبر عن تجارب الشباب وحيويته ونضارته ونزقه فنحن لا نعيش في مجتمع منعزل، وربما كان لهذا الرأي أثره في المسيرة الشعرية التي اتضح تطورها في الديوان الثاني "ويضيع البحر".

ويبدو أن خيوط ديواني الأول قد ضاعت في رحلة الحياة والزحام والبحث عن الجوهر، بعد أن ظننت أنني امتلكتها في الديوان الأول، ولكنني أستعيدها على فترات زمنية متباعدة.

ويبدو أن إصراري على صدور "ديواني الأول" وخشية أن تطول فترة بقائه في جهات النشر الحكومية، هو الذي دفعني لإصداره على نفقتي الخاصة، بعد أن تسلمت أول راتب لي من وظيفتي، بعد

دخولي في جمعية مع زملاء العمل. وأتذكر أن تكلفة طباعته كانت مائة جنيه لألف نسخة. وقد لفت هذا الديوان الأنظار إليه فناقشه عدد من النقاد والشعراء، أذكر منهم "د. السعيد الورقي ود. محمد زكريا عناني، والشاعر محمد أبو دومة، ود. صلاح عبدالحافظ، ود. صابر عبدالدايم، ود. حسين علي محمد، كما أذيعت الكثير من قصائده في برنامج "صبح عليك" بإذاعة الشرق الأوسط، وبرنامج "ألوان من الشعر" في إذاعة البرنامج الثاني (البرنامج الثقافي حالياً). الأمر الذي وضع اسمي على خريطة الشعر المعاصر في مصر منذ صدوره بطريقة لافتة.

اختلاط الأحكام

● ومع الشعر أيضاً.. لك تجربة مع النشر مشترك في ديوان "عصفوران في النار يحترقان" مع الشاعر المبدع عبد الرحمن عبد المولى، وأنت بعد شاعر متحقق بديوانين.. بم أفادتكم هذه التجربة؟

- كنا ثلاثة شعراء نطمح لإصدار شعري مشترك: محمد عبدالفتاح الشاذلي، وعبدالرحمن عبدالمولى، وأنا. وأثناء الإعداد لهذا الديوان الذي كنا سنقدمه للهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٩ سقط منا محمد عبدالفتاح الشاذلي وهو في أوج شبابه ونضوجه الشعري، فقمتنا بطباعة الجزء الخاص به بعد أن أضفنا إليه عدداً آخر من قصائده، وبمساعدة مادية من أهله أصدرنا ديوانه اليتيم

بدأت في البداية الكتابة لأبنائي الصغار: محمد وآلاء، وعندما نجحت التجربة عليهما قمت بتعميمها على الأطفال جميعاً، وجاءت جائزة الدولة التشجيعية عن ديوان "أشجار الشارع أخواتي" لتقول لي: فعلاً أنت نجحت في تحقيق تلك المعادلة الصعبة، وما هي الدولة تقول لك شكراً على هذا النجاح.

أحجار البيت تناديني

■ "أشجار الشارع أخواتي" .. لعلها الآن تمثل الثمرة أو العلامة التي تميز مسيرة إبداعك، بعد فوزها بجائزة الدولة التشجيعية . الجائزة الوحيدة المحكّمة في جوائز الدولة ... كيف تفسر تميزها وهي تعتبر من بواكير كتابتك للطفل، وهل نجاحها حال إصدارها الأول ١٩٩٤، أثر فاعل في استمرارك في الكتابة للطفل ..؟ ربما كان المجال الآن أرحب كي تحدثنا عن أعمالك الأخرى . على تنوعها، في هذا الرفاد من روافد كتابتك الإبداعية... وكيف ترى مستقبل الكتابة للطفل في الوطن العربي؟

- أرى أنه من أسباب تميز قصائد "أشجار الشارع أخواتي" وعددها سبع قصائد أنها تقدم المعلومات الكاملة حول موضوع معين للطفل في إطار لغوي وموسيقي ومعرفي مناسب لسن الطفولة من ١٢ سنة فما فوق. وكأن قصيدة "أشجار الشارع أخواتي" على سبيل المثال بحث حول الشجرة وأهميتها في حياتنا وتاريخها ومعناها اللغوي فضلاً

"الطبول" عام ١٩٨٠ بطريقة طباعة الماستر، وظلت فكرة الإصدار المشترك قائمة بيني وبين عبدالرحمن عبدالمولى حتى بعد أن أصدرت "ديواني الأول".

فقمنا بإعادة تجهيز الديوان واخترنا له "عصفوران في البحر يحترقان" وكتب مقدمة له الشاعر أحمد سويلم الذي كان يتابع مسيرتنا الشعرية عن كثب، ولكن تأخر هذا الديوان كثيراً في الصدور حيث ظل لمدة ستة أعوام حبيس أدراج الهيئة، إلى أن صدر عام ١٩٨٦ وكنت قد أصدرت قبلها ديواني الثاني "ويضيع البحر" عام ١٩٨٥ عن سلسلة المواهب بالمركز القومي للآداب والفنون التشكيلية.

وقد أفادتني هذه التجربة بأن لا أكرره مرة أخرى، لأنني لاحظت شيئاً غريباً عند مناقشة هذا الديوان، فأما أن يتحدث الناقد عن الجزء بي فقط أو الجزء الخاص بعبدالرحمن عبدالمولى، بل هناك أحد النقاد تعامل مع الديوان على أنه لشاعر واحد وليس لشاعرين، فاختلطت الأمور والأحكام لديه.

● الكتابة للطفل.. لا شك أنها مغامرة إبداعية، خصوصاً لمن خاض تجارب إبداعية مثمرة، فليس كل مبدع في الكتابة الإبداعية شريط أن يبدع في الكتابة للطفل . وإن كانت أيضاً كتابة إبداعية... كيف توازنت لديك أو بالأحرى تحققت هذه المعادلة الصعبة؟

- هي فعلاً معادلة صعبة، ولكني تدرجت فيها إلى أن استطعت حل رموزها، حيث

وتحول الكتاب بعد ذلك إلى أسطوانة مدمجة من تنفيذ وإنتاج أطفال قصر ثقافة ٢٦ يوليو بالإسكندرية بعد أن قام الصديق الروائي مصطفى نصر بإعداد سيناريو وحوار له.

أيضاً قادتنى كتابة الشعر للأطفال إلى قراءة عدد كبير من دواوين الشعر المكتوبة لهم، وكانت لي ملاحظات على تلك الدواوين الشعرية سجلتها في كتابي "جماليات النص الشعري للأطفال"، ثم أعقبت ذلك بوضع معجم عن شعراء الطفولة في الوطن العربي خلال القرن العشرين.

ليس هذا فحسب بل تابعت جهودي في هذا المجال بكتاب "تكنولوجيا أدب الأطفال"، ثم "أدب الأطفال في الوطن العربي قضايا وآراء"، ثم وضعت معجماً آخر لهم هو "معجم أوائل الأشياء المبسطة"، ثم قمت بتبسيط بعض أعمال الحكيم للأطفال في كتاب صدر بعنوان "بيري الحكيم يتحدث".

وأنا أعتقد أن مستقبل أدب الأطفال في الوطن يسير نحو الازدهار خاصة بعد أن أدرك الجميع أن كاتب الأطفال ليس كاتباً من الدرجة الثانية أو الثالثة، بل كاتباً حقيقياً يحاول تحقيق المعادلة الصعبة التي تحدثنا عنها في بداية الحوار، كما أن هناك المزيد من الجوائز ترصد لكاتب الأطفال منها: جائزة سوزان مبارك في أدب الطفل، وجوائز الدولة في مصر، وجائزة الشيخ زايد للكتاب في مجال أدب الأطفال، وجائزة دولة قطر في

عن ذكر بعض الأشجار مثل أشجار اليقطين وأشجار الزقوم مثلاً، وذكر عدد ورود لفظ أو كلمة "الشجرة" في القرآن الكريم، وغير ذلك. بحيث يخرج الطفل بعد قراءته للقصيدة بمعرفة ومعلومات ربما تكون جديدة عليه من خلال إطار موسيقي ولغوي مناسب لسنة.

كذلك الحال مع قصائد: "أحجار البيت تناديني"، و"الباب"، و"كتابي نهر معلومات"، و"المأذن"، و"المسجد"، و"الحواس الخمس".

وأعتقد أن هذا هو سبب تميز تلك المجموعة الشعرية التي عندما طبعت في الرياض من خلال رابطة الأدب الإسلامي العالمية بعد أن شكلت لجنة لقراءتها وفحصها، شجعني على المضي قدماً في الكتابة للأطفال، غير أنني بدأت الاعتناء بعد ذلك بالقصيدة الغنائية للطفل، وليس المعلوماتية فحسب، فكان "حديث الشمس والقمر"، ثم "طائرة ومدينة"، ونوعت فيهما بين الغنائية والمعلوماتية حيث نجد قصيدة "الهدهد"، وقصيدة عن "الجاموس الوحشي"، وقصيدة عن "الورق"، وهكذا.

ولا أكتفك سراً أن قصيدتي للأطفال عن "الأحجار" قادتنى لتقديم كتاب آخر للأطفال عن الأحجار هو "عائلة الأحجار" وهو كتاب نشري بحثي مصور عن تاريخ الأحجار في العالم وأهمية الأحجار للإنسان، وقام برسم لوحاته المصاحبة الفنان التشكيلي محمد قطب.

هذا التفاعل في صورة كتابة أو رأي أو نقد أو عرض ومتابعة للكتاب الذي أقرأه، وهو ما وفر لي عدداً من الدراسات الأدبية والنقدية من خلال هذه المتابعة والتفاعل، ويبدو أن هناك حساً نقدياً ما أو انطباعاً ما يدفعني للكتابة والمتابعة منذ صدور كتابي الأول في هذا المجال وهو "أصوات من الشعر المعاصر" وأتذكر أن الصديق الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبو سنة هو صاحب هذا العنوان، فقد اختاره لي عندما عرضت عليه مسودة هذا الكتاب بمكتبه في مبنى الإذاعة والتلفزيون عام ١٩٨٤، ومن خلال هذه المتابعات أيضاً نشرت ملفات في مجلة إبداع عندما كان يرأس تحريرها الناقد الراحل الكبير د. عبدالقادر الفط، عن حال القصة القصيرة والشعر في مصر والوطن العربي، وجمعت هذه الملفات في كتاب بعد ذلك واخترت له عنواناً "قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة"، ثم توالى بعد ذلك الدراسات والمتابعات الأدبية والنقدية للكثير من الأعمال التي أقرأها أو أشارك في مناقشتها في العديد من الندوات سواء في قصور الثقافة أو غيرها.

إهمال العروس

■ "استعادة الإسكندرية" .. هل هو شهادة إنسانية يحملها مبدع؟ أم أنها محاولة لإمالة اللثام عن بعض النقاط التي تراها مبهمه؟ أم هي دعوة إلى إعادة كتابة تاريخ الإسكندرية كما ينبغي؟

أدب الأطفال، وجوائز أخرى في الأردن وسوريا وغيرها من الدول العربية.

لاشك أن كل هذا يعطي دفعة قوية لكتاب الأطفال في الوطن العربي كي يبدعوا ويقدموا أعمالاً متميزة للأطفال.

ولكن دعني أقل لك إن مستقبل أدب الأطفال في الوطن العربي مرهون أيضاً بنجاح الكتاب في الدخول إلى عالم الميديا الجديد للأطفال، وهو عالم يجتذبهم ويجلسون إليه طويلاً، ولا بد لكتاب الأطفال أن يقتحم هذا الميدان الجديد ليقدم من خلال مشاركة جماعية في الإنتاج رؤية جديدة لأدب الأطفال، وقد تحدثت عن هذا الأمر بإفاضة في كتابي "تكنولوجيا أدب الأطفال".

● من الجلي، تزامن إبداعك الشعري برافديه، مع نشاطك الملحوظ في مجال الدراسات الأدبية والنقدية سواء في الشعر أو في النشر.. هل ثمة ارتباط بين المبدع المتميز، وبين الحركة النقدية على مستوى ممارسته لها؟ أو بالأحرى ما الذي دفعك إلى خوض هذا المجال؟.. هل هو حس الناقد داخل المبدع؟ أم أن هناك أموراً أخرى مثل غياب النقد الأكاديمي عن مسامرة ومواكبة التطورات الحاصلة في المشهد الأدبي المعاصر؟

- أنا من النوع الذي عندما يقرأ عملاً ما يتفاعل معه سواء كان ديواناً شعرياً أو رواية أو مجموعة قصصية أو حتى مسرحية أو دراسات أدبية ونقدية، ويأتي

الكلمة وحروفها، ومعرفة صحيح الكلمة أو المفردة من فاسدها، بل ومعرفة تطور الكلمة ودلالاتها من عصر إلى عصر، مع تقديم الشواهد والأمثلة سواء من خلال ألفاظ القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر العربي.

وعندما يشتد الخلاف حول كلمة أو مفردة ما، فإن المعجم هو خير مستشار في هذا الأمر، فله الكلمة الفصل في ذلك.

من هنا تأتي أهمية المعجم، وأكون سعيداً عندما أعود إلى أمهات المعاجم اللغوية لدينا مثل "لسان العرب" لابن منظور، أو "القاموس المحيط" للفيروزآبادي، وغيرهما من معاجم لأبحث في أصل كلمة أو جذر مفردة. إن هذا البحث يمثل لي رحلة لغوية ممتعة.

وقد توقفت كثيراً من قبل عند كلمة أو لفظة "الدهر" ونسجت حولها معجماً لغوياً صغيراً هو "معجم الدهر". كما توقفت كثيراً عند أوائل الأشياء في لغتنا العربية ووضعت معجماً في هذا الأمر على شاكله معجم بقية الأشياء لأبي هلال العسكري. ولكنه لم يطبع بعد، وقد استطعت تبسيط هذا المعجم بطريقة ملائمة للأطفال من سن ١٢ فما فوق فكان "معجم أوائل الأشياء المبسط".

هذا بالنسبة للمعاجم اللغوية، غير أن هناك معاجم موضوعية أي تعنى بالموضوع، أو معاجم شعراء وأدباء وكتاب، وهي معاجم مرتبة حسب الترتيب الأبجدي أو على الطريقة المعجمية مثل

- كل هذا يا صديقي، فقد جاء وقت تراجعته فيه الإسكندرية كثيراً إلى الوراء، ولم تعد على الإطلاق عروساً للبحر الأبيض المتوسط، وran عليها الكسل والخمول والإهمال، وصعقت ذات مرة وأنا أتجول في شوارعها القديمة أن رأيت شارعاً في منطقة راغب باشا تعلوه المخلفات والقاذورات والزبالة من أوله إلى آخره، وتساءلت كيف يدخل سكان هذا الشارع إلى بيوتهم ويخرجون منها، ناهيك عن الزواحف والحشرات والأمراض والأوبئة التي من الممكن أن تصيب السكان هناك.

لذا كان لابد من استعادة للإسكندرية والتذكير بمن هي الإسكندرية وكيف كانت من خلال الكتب التي قرأتها وعرضت لها، ومن خلال الصرح العالمي الكبير في الشعر الآن وهو مكتبة الإسكندرية، وأعتقد أن الوضع الآن أفضل بكثير عما سبق.

ولاختبار ذلك الأمر ذهبت إلى الشارع نفسه في منطقة راغب فلم أجد فيه مثل تلك القاذورات والمخلفات، وأحسست بالفعل أن الإسكندرية بدأت تستعيد نفسها.

■ لك إسهام جيد متفاعل في مجال المعجمية العربية.. كيف ترى الدور الذي يلعبه المعجم في حياتنا المعاصرة؟ وما مدى الاستفادة الصحيحة منه؟

- تلعب المعاجم اللغوية دوراً بارزاً في الحفاظ على اللغة وشرح ما غمض منها من ألفاظ ومفردات، وضبط تشكيل

لبعض الأحداث الثقافية وأرسلها لبعض الصحف في القاهرة وبعض دول الخليج. إلى أن عملت مراسلاً صحفياً لجريدة "الجزيرة" السعودية في عام ١٩٨٢، ومجلة "مرآة الأمة" الكويتية عام ١٩٨٤.

ثم ذهبت للعمل بعد ذلك في إحدى الشركات الإعلامية بمدينة الرياض، ثم انتقلت للعمل بالنشر العلمي والمطابع بجامعة الملك سعود، مصححاً لغوياً على الرغم من أنني أحمل بكالوريوس تجارة، ولا أحمل ليسانس لغة عربية مثلاً، ولكن الشعر أفادني في هذه الناحية وزيارتي المتكررة للمعاجم اللغوية جعلني أُنقن اللغة إلى حد كبير.

كما أن عملي بالنشر العلمي والمطابع أفادني إفادة كثيرة في عملية التحرير والصيغة وإعادة الصياغة والإخراج الصحفي والكتابة على الكمبيوتر، وما إلى ذلك. ولاشك أن كل هذا أفادني بعد ذلك عندما بدأت أعمل في الصحافة الإلكترونية حيث كان التعامل مع الكمبيوتر في فترة مبكرة، ثم جاءت شبكة الإنترنت لاستفيد من تقنياتها في مجال التحرير والنشر، ومن ثم كان كتابي الأول في هذا المجال "أدباء الإنترنت.. أدباء المستقبل" عام ١٩٩٦، ثم كتابي الثاني "ثورة النشر الإلكتروني".

وفي بداية تعاملتي مع شبكة الإنترنت كنت أتردد كثيراً على المواقع الثقافية والمنتديات الأدبية، وأنشر فيها أعمالي وقصائدي ومقالاتي، ولم تكن كثيرة كما هو الوضع الآن. إلى أن اكتشفت شبكة

معجم شعراء الطفولة في الوطن العربي خلال القرن العشرين، كما شاركت في إعداد معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، وأعد حالياً لمعجم شعراء الإسكندرية على مر العصور.

رحلة إعلامية

■ من واقع تجربتك مع الصحافة كرئيس تحرير، ومدير تحرير، ومحرر ثقافي، ومراجع لغوي.. هل كان لنجاحك في إبداعك دور في أن تمارس العملية الصحفية بتميز؟ وهل أفادتك تجربة الصحافة الورقية في خوضك مجال الصحافة الإلكترونية التي يحتل فيها اسمك موقعاً متميزاً من خلال أشهر المواقع العربية على الإنترنت؟ وكيف ترى تجربتك مع ميدان إيست أون لاين؟ - الإبداع هو الذي قادني للصحافة وليس العكس، هناك صحفيون يمارسون الإبداع، وهناك مبدعون يمارسون الصحافة، وأعتقد أنني من النوع الأخير، وبدأتي الصحفية كانت في مجلة "الكلمة" التي كان يصدرها قصر ثقافة الحرية في نهاية السبعينيات ويرأس تحريرها د. السعيد الورقي، وكنت أكتب فيها عروضاً لبعض الإصدارات الجديدة، بتكليف منه.

قبلها كنت أراسل المجالات والصحف لنشر قصائدي فقط، ولكن بعد ذلك بدأت أكتب تقاريراً عن الكتب الأدبية والثقافية التي أقرأها أو التي أكلف بقراءتها، كما أنني كنت أكتب متابعات صحفية

بأسفاره.. من وجهة نظرك، ومن واقع التجربة؟

لاشك أن أدب الرحلات يعد إضافة جديدة إلى أدبنا العربي عموماً، وقديماً رأينا أن بعض الرحالة يهتمون بالكتابة عن رحلاتهم ومن أشهر هؤلاء: ابن بطوطة، وابن جبير، وابن فضال، وغيرهم، ثم رأينا كيف أن رفاعة الطهطاوي سجل معالم رحلته إلى باريس في كتابه الشهير "تخليص الإبريز في وصف باريز"، ثم كان هناك محمد الموليحي في "حديث عيسى ابن هشام"، ثم أحمد الصاوي محمد وصولاً إلى أنيس منصور وخليل الشعيبي وأشرف أبو اليزيد وأميرة خواسك وعزة بدر وسلوى الحمامصي وغيرهم.

ولأدب الرحلات، على قلته في الوطن العربي، سحره الخاص وفوائده الجمة، لذا نجد أن الإمام الشافعي يحث على السفر والترحال في بيئته الشهيرين:

تغرب عن الأوطان في طلب العلا
وسافر فني الأسفار خمس فوائد
تفجهم واكتساب معيشة xx وعلم
وآداب وصحبة ماجد

والكاتب والأديب يتفاعل مع المكان الذي يزوره ويكتب عنه وعن الناس والشعب وعن انطباعاته وملاحظاته على عادات وتقاليد هذا البلد، وعن الأشياء المدهشة التي يراها أثناء تجواله وترحاله، ومن ثم يحاول أن ينقل هذا بأسلوب أدبي راق لقراء بلده، فيعرفون على عالم

ميدل إيست أونلاين وكانت في بداية بثها على شبكة الإنترنت، فوجدتها مختلفة في الشكل والمحتوى فبدأت أرسل أعمالها، دون أن أعرف أصحابها أو القائمين عليها. وبدأت تنشأ علاقة حميمة بيني وبين ميدل إيست أونلاين، خاصة أن موضوعاتي الصحفية كانت تنشر بسرعة كبيرة، فضلاً عن أن نسبة التردد عليها كان عالياً عن أي موقع أو شبكات أخرى، ثم نشأت صداقة بيني وبين رئيس تحرير الشبكة وهو الكاتب المثقف د. هيثم الزبيدي، الذي كان يعمل من قبل في جريدة العرب الدولية في لندن.

وعرفت أن ميدل إيست تبث من لندن، وأن من أكبر الشبكات العربية على شبكة الإنترنت. ثم دعاني د. هيثم الزبيدي لزيارة لندن ليقوم بتدريبي على النشر الإلكتروني بالشبكة ويعطيني أسرارها ومفاتيحها، ويسلمني مهمة الإشراف على القسم الثقافي بها.

ولاشك أنني سعيد بتجربتي في ميدل إيست أونلاين، خاصة أن العمل يتم في منزلي أو من خلال جهاز في المحمول في أي مكان في العالم، وقد أفدت كثيراً من خلال العمل في ميدل إيست سواء من ناحية تطوير علاقتي بالآخرين، أو الاطلاع على المزيد من أسرار النشر الإلكتروني والصحافة الرقمية بعامة.

تفاعل مع المكان

■ مؤخراً اتجهت إلى أدب الرحلات.. ترى إلى أي مدى تأثر الأديب والفضان

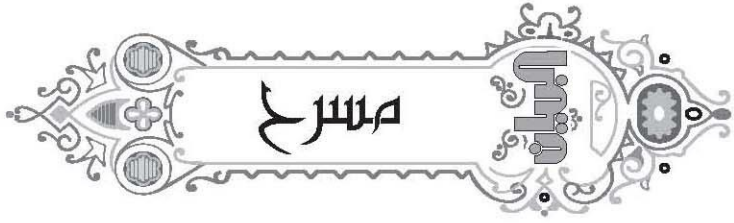
آخر غير عالمهم من خلال عين خبيرة وعدسة لاقطة، هي عين الأديب وعدسته المنفتحة.

ومن هنا كان اهتمامي بالكتابة عن البلاد والدول التي قمت بزيارتها بدءاً من زيارتي لباريس عام ٢٠٠٢ فكتبت عنها كتاباً أسميته "رأيت باريس" ثم بلاد أخرى في المشرق والمغرب فكان

كتابي "من اسطنبول إلى قرطبة" عام ٢٠٠٦ ويضم رحلات إلى تركيا وبلغاريا وإسبانيا وتونس والكويت والسعودية، فضلاً عن رحلات داخلية إلى مرسى مطروح وأسوان وبطليم.

وأعد حالياً كتاباً جديداً في أدب الرحلة الكورية، حيث زرت كوريا الجنوبية مؤخراً وكانت زيارتي لها من أمتع الرحلات.





باليرينا .. مونو- باسك (مسرحية من فصل واحد)

تأليف : علاء الدين رمضان
(مصر)

يُضاء طرف خشبة المسرح بشريط إضاءة صغير خافت ، فيكشف عن شكل الخشبة المسرحية نصف الدائرية ، يحيط بها من الأسفل في مواجهة الجمهور على طول محيطها نصف الدائري ، عدد من راقصي الباليه بلباسهم التقليدي، بينما على وجوههم يرتدون قناعاً أبيض اللون مصمماً بلا ملامح أو تفاصيل ؛ عندما تنبعث الإضاءة المحددة لخشبة المسرح تظهر المجموعة ، ثابتون بلا حراك ، وتنبعث موسيقا خافتة تحتشد بالتناغم الموحى الحنون الدافئ ، معتمدة على آلة الكمان بالدرجة الأولى ، وبعد مقطع موسيقي كامل يمكن الاستعانة العرضية بأصوات شقشقة العصافير دون تكثيف دورها في النص الموسيقي ، مع أهمية تضفير آلة الفلوت والناي ، وفي ختام المقطوعة بعض القرعات المتناغمة مع الأصل الموسيقي تنبعث من آلة الدف دون اللجوء إلى الآلات الحادة مثل شخلة الرق مثلاً ... ثم يعود النسق الموسيقي إلى الكمان مرة أخرى، مع المحافظة التامة على النسق الموسيقي الدافئ والمعبر عن احتشاد الحالة النفسية بالحزن والأسى ، أو على الأقل الاحتشاد الوجداني تجاه موضوع ما ...

ثم تسكت الموسيقى ... فيضاء المسرح إضاءة كاملة ، تظهر معها ستارة المسرح المغلقة ، كما تضاء صالة العرض وصالة المتفرجين ثم تستلب الإضاءة استلاباً تصاعدياً من خشبة المسرح ، فالنطاق الموسيقي أسفل المسرح (مكان الموسيقيين) ثم صالة الجمهور ، ثم تسلط الإضاءة على الراقصين ومن أمامهم مساحة من الفراغ بعدها في مربع نازل عن مستوى الأرض الفرقة الموسيقية التي تصدح بقطعة موسيقية محكومة ببدء تسليط الضوء الذي ينتهي مع انتهاء المقطوعة مباشرة ليسود إظلام تام ؛ بعده تضاء بقعة ضوء في الجانبين أعلى الستارة ، لكن إن أتيحت الرؤية للجمهور خارج

من المرمر الأبيض ، وساقها طوليتان وشعرها داخلي مشدود مفروق من الوسط معقوص من الخلف في عقدة ذيل الحصان، ترتدي تنورة التوتو Tutu السماوية ، على لباس مايلوت بلون الجسد، مشدود على الجسد تماماً، وفي قدميها خف العجيبات ، وتلك الخلفية الزرقاء الداكنة للمسرح في هذا المشهد تكسيها بهاءً ووضوحاً وتبرز فتنتها ؛ منذ دخولها تبدأ مع مصاحبة الموسيقى في أداء بعض الحركات الهادئة والخطوات الأولى غير المجهدة تظهر أنها راقصة باليه دون اللجوء للحركات المهارية الكبرى في هذا التوقيت من العرض ، لكنها تشي بأنها خفيفة ممثلة بالحيوية والحساسية للموسيقى ، حتى في حركات الهجوم، كأن أطرافها تهز عناقيد الإيقاع، وجسدها

يتدثر بالموسيقى .
صدحة موسيقية تخفت ... وتتحول شيئاً فشيئاً إلى صوت الكمان ..
الراقصة : أَلْف ... أَلْف ... أَلْف ..
أَدُور ... أَدُور ... أَدُور ..

(تأخذ في رقص الباليه من خلال القيام ببعض حركات الأرابيسك المنوعة تبدأ بالأرابيسك المنقطع ثم الأرابيسك النطاوط ، وبعدها تبدأ في الدوران مرتكزة على ساقها .. ثم على النصف الأمامي من قدميها ثم على أطراف أصابعها ، ثم على الساق الواحدة التي تنفذ بها حركة الاستدارة - دورة كاملة على قدم واحدة - تدور حول نفسها مستعينة في ذلك بالقدم التي تثبت بوصفها حاملة الجسد ومحور الحركة والقدم الأخرى مرفوعة تمدها ثم تشيها في الهواء، ثم تنزلها وتعود لضم ساقها لتجعل منها محورا

خشبة المسرح فسيكتشف رحيل الفرقة الواقفة من جماعة الراقصين، بقعة الضوء تأخذان في الخفوت شيئاً فشيئاً، مع انفراج ستارة العرض ، فدورهما هو الإشارة إلى فتح الستار التي تتجلى عن ظلام مسرحي تام ؛ ويتزامن مع خفوت الإشارتين الضوئيتين في أعلى ستارة المسرح انبعاث الموسيقى التي أفضل أن تكون مقطوعة من نص أوبرالي في البداية ، تبدأ هادئة ويستغرق هدوؤها وقتاً زمنياً مناسباً ، ثم تصدح ثم تنقطع ؛ ليبدأ النص الموسيقي الخاص بالمسرحية ، ويجب أن يكون نصاً مخصوصاً بالعرض يساعد على إبراز دور الأداء الحركي لراقصة الباليه ...

تدخل الممثلة إلى المسرح في موكب من البخار الأبيض الكثيف الذي يولد رؤية أثرية حية ، ويكشف عن دخولها تلك البقعة من الضوء التي بدأت في الظهور غائمة شديدة الخفوت عند الجانب الأيمن من المسرح ... لكنها لا تمكن المشاهد من الاستعانة بها على اكتشاف تفاصيل الممثلة التي تدخل من هذا الجانب ، وتتابعها بقعة الضوء الضبابية الخافتة التي تتكشف وتتجلى شيئاً فشيئاً ، حتى تصل إلى درجة الوضوح عندما تصل الممثلة إلى منتصف المسرح ... تصاحبها موسيقياً مضفرة برزقة العصافير ، مع عدم التماهي في استخدام هذه الأصوات الطبيعية ، إذ يجب الاكتفاء منها بالبدال الموحى ، وعدم الاستكثار منه أو الاستغراق فيه، وهذا كله يرجع إلى ذوق المؤلف الموسيقي الذي سيعين النص على التحقق الصوتي موسيقياً .

الممثلة راقصة جسدها كأنه قطعة

للدوران على أطراف أصابعها بوساطة حركات الباليه المعروفة ، مؤدية خمس عشرة برمة النفاذية بعد وثبة هوائية عالية ...)

الراقصة : كلُّ لفة تُغذيني ... تُشبعني ...، تحشدُ في نفسي طاقاتها ..

(ترتفع لأعلى رافعة ذراعيها في وضع تشبيك أطراف الأصابع ، ثم تميل بجذعها في حركة دائرية حول ساقها وساقها يدوران ...)

الراقصة : الأرض تدور .. والقمر يدور ...

والطبيور المنطلقة في الفضاء يغيرها نزعها بأن تدور دورة كاملة في الفراغ ..

(تنفذ المؤدية وثبة عادية بخطوة إلى الأعلى تجعل جسدها في وضع مائل بعد ارتفاع أولي ، ويعد تحقق الدفعة الساقان تغادران الأرض كي تطير ملوحة بذراعيها في الفراغ بينما ساقاها يتسابقان ويتحدان في الهواء ، تقبض واحدة تضرب بها الأخرى من ورائها ، وكأنها تطير في الهواء ..)

الراقصة : كلها تدور ... تلف ... تلف ... تدور ..

إنها فطرة الحياة أن تدور ... سنة الكون أن تلف ...

(تدور وتلف حول نفسها دورات كاملة تستعرض من خلالها عدداً من الحركات المهارية المستخدمة في الباليه ، ويا حبذا لو كانت المؤدية التي تمكنها من أداء وثبة نيجينسكي التصالبية Entrechatch-dix ... ، أو تكتفي بأربع خفقات ... أو بحسب مهارات المؤدية وإمكاناتها الجسدية ...)

الراقصة : لكنني

(هنا تصدح الموسيقى .. ، وكأنها تغالب صوتها .. ، ومع كل لفظة استدراك تقفز المؤدية في وثبة ملكية مفردة مع تبديل القدم أثناء القفز ، وكأنها باحثة عن شيء ضائع ..)

الراقصة : لكنني

(تصرخ ... ، مع وثبة ملكية أخرى ..)

الراقصة : لكنني ...

(تذعن الموسيقى لصراخها ، وتتحول إلى الفلوت ...، ويتحول صوتها هي إلى حالم مجروح ... ، وتقفز في وثبة ارتفاع فتبقى في الهواء قليلاً ..)

الراقصة : لكنني .. ، مثقلة بأحلام غائمة ... أدور ... أدور ... ولا أدري ما الحلم الذي أبغيه ... ولا كيف لي أن أحققه ...

(تدور دوران الساق الكبرى في الفراغ ، فتثبت ساقاً وتترك الأخرى الحرة معلقة في الفراغ ، ترسم على ارتفاع متوسط شبه دائرة تبدأ من الأمام فالجنب ثم الخلف ، في هذه الحركة تخفت الإضاءة والفلوت ويتداخل معه صوت الكمان ...)

الراقصة : الأرض تدور حول الشمس والقمر يدور حول الأرض .. ، وأنا أدور حول أحزاني .. ، والضباب ...

لا أملك حلماً .. ، لا أملك تطلعاً .. كلما جاهدت التوقف عن الدوران ... أستمر ..

شيء ما يدفعني لمواصلة الدوران .. رقصة واحدة ... لا تنتهي أبداً ... كأنها الحياة ...

هي الحياة

(تدلى أمامها غلالة بيضاء شفافة تحجب وضوحها بعض الشيء ، لكنها لا تحجبها كلية ، ثم يخفت الضوء حتي يظلم بعد ذلك يعود الضوء شيئاً فشيئاً لما كان عليه ... وتتبعث موسيقا حنون تبحث في الوجدان عن خبايا الأحلام ، تتابع الراقصة تلك الموسيقى بحركات ناعمة تبدأ بالرقص على أطراف أصابع القدمين ، مؤكدة حركاتها أم الرشاقة ليست وحدها من يمكن تلك الفاتنة من فعل ذلك ، بل هو الذويان الرهيف في الهواء المحيط بها داخل لوحة راقصة (...)

الراقصة : ترى .. هل حلمي هو الدفء المفقود ؟..

(الراقصة في وسط المسرح من الأمام ، مسالمة عليها بقعة ضوء ، والمسرح معتم ، تنبت في الخلفية على الجانبين بقعتا ضوء تتابع دخول رجل في لباس الباليه من الناحية اليمنى ، شعره مشرب بالبياض ووجهه معالج بطبقة كثيفة من البياض ، على غراء ممثلي مسرح النو الياباني ، ومن الناحية الأخرى المقابلة تدخل امرأة شعرها مشرب بالبياض ووجهها أيضاً معالج بطبقة كثيفة من اللون الأبيض مثله ... يؤدون تابلوها راقصاً يبدأ بالتقائهما في خلفية المسرح يؤديان بعض الحركات ذات المهارات العالية لتي تدل على التوافق والتقارب ، تصل إلى حد الامتراج الوجداني والعاطفي ، بينما الراقصة في صدر المسرح تؤدي عدداً من الحركات الراقصة المنفردة ، قبل أن يقتريا منها ، ثم يدخل الثلاثة في رقصة جماعية تنتهي بحمل الرجل لها بينما ذراعاهما ممتدتان إلى المرأة ،

(تدور ممسكة جيدها بيديها ... ثم تدور مطلقة ذراعها إلى الجانبين ... ثم تدور عاقدة أصابعها في الفراغ ، فوق رأسها)
الراقصة : كنت أحلم بمن يدور حولي ... أو معي ... أحلم بمن يشاركني بهجة الرقص أو الألم الذي يتحلب من الدوران ...

(الموسيقى مشبعة بالحزن ... وتتحول حركاتها إلى حركات فيها التعبير عن الألم ويتخللها اقتراب من الجلوس ثم الوقوف وتتبادل في حركات ساقيها الاعتماد على ساق واحدة والاعتماد على أطراف الأصابع ..)

الراقصة : الأحلام التي كانت كل ما لي في حياتي ... صارت الآن غائمة ، لا أستطيع أن أتبين ملامحها ..

(تتحول بقعة الضوء إلى غائمة ... ثم خافتة تصل إلى مرحلة الإعتام ، قبل الرجوع عكسياً إلى الخفوت ، فالغيمة ، فالسطوع ... وتظل تتابع الراقصة في كل حركاتها على المسرح ...)

الراقصة : أين هي .. ؟ ، كأنها روح تطفو بي ثم تجفل .. !! .

(تملأ المسرح رعشة ضوء سرعان ما تنطفئ بعد وميضها ... بينما المؤدية في بحثها تسير على رؤوس الأصابع ، ثم تثبت وتدور على ساق واحدة دورتين متتاليتين)

الراقصة : كأنها تحاول أن تطفو على سطح الروح لتملأ الذاكرة من جديد .. يا ترى .. ما هو الحلم الذي تمتلئ به رأسي .. المغيب الآن وراء أستار النسيان ...

مرغمة ثياباً من الثلج ... يقذف رعشته
في الروح ..

(يضيء المسرح في ومضة خافتة بضوء
مرتعش ، ثم يعود مجدداً إلى الإعتام
التام، بعدها تثبت بقعة الضوء مجدداً
.. ، فتكشف عن الراقصة في عدد من
الوثبات الملكية تليها بعض وثبات الارتفاع
(..)

الراقصة : ربما الحلم بالحب .. هذا
الذي أرتجيه .. ١١٩ .

(موسيقا حاملة ، وتسلاط بقعة ضوء على
الناحية المقابلة للمسرح ، عند مدخل
الجمهور ، فيدخل منها رجل يرتدي
ملابس الباليه ، وتظل بقعة الضوء تتابعه
، بينما هو يدخل إلى أن يصل إلى خشبة
المسرح ، نصف الدائرية ، ويظل يرقص
في حركات دائرية أمام الجمهور ، يلف
أثناء حركاته حول خشبة المسرح ، بينما
هي أيضا على طرف خشبة المسرح
بمسافة آمنة للمؤدية ، تظل تدور في اتجاه
عكسي ، إذا ذهب ليمين تذهب للشمال ،
وإذا ذهب للشمال تذهب ليمين ، وهكذا
.. والموسيقا تتابع ذلك التشتت ، وهذا
الضياع بموسيقا مشتتة موحية بالتوزع
والضياع والقلق ، حتى تثبت الراقصة
عند منتصف المسرح أمام الممر الذي
قدم منه المؤدي الذي هو الآخر لما يزل
يرقص أسفل المسرح في حركات تعبيرية
دالة على التشتت والألم ، تنتهي بالموت
.. فتصحب الموسيقا الجنائزية بلحن معبر
في صوت حاد ، ثم تتحول إلى موسيقا
ناي حزينة ، ثم إلى كمان حزين ، قبل أن
تعود الممثلة للأداء من جديد؛ بينما المؤدي
الذي تمددت جثته أمام ممر الجمهور
الذي يتوسط صالة المشاهدة يأتي إليه

ثم يُزلها وتحملها المرأة ، بينما ذراعاها
ممتدتان إلى الرجل .. ثم يحملانها معاً
من منتصف جذعها من الأسفل صوب
الأعلى ، بينما أطرافها الأربعة مشرعة
في الهواء ...)

الراقصة : نعم هو الدفء .. نعم هي
العائلة ، فما يعدل بيتاً جنباته مكتظة
بالمحبة مشتتة بالحنين .. نار المودة
تزكيها أم ناعمة، ويدهمها أب حنون ..

(ينفصل الراقصان عنها ، يرجعان إلى
خلفية المسرح ، بينما يعبران برقصة
خشنة عن الصراع المحتدم بينهما ،
ينتهي بخروجهما متقلبين ففي حركتين
منفصلتين ، هو من أقصى يمين المسرح ؛
هي من أقصى شمال المسرح ، في حركة
تبادلية من الاعتماد على اليد اليمنى
فاليمنى ، فالساق اليسرى فاليمنى
، ثم تخرج من أقصى يمين المسرح ،
بينما هو في حركة عكسية معتمداً على
يده اليسرى فاليمنى فالساق اليمنى
فاليمنى ، ثم يخرج من أقصى يسار
المسرح ، والراقصة تدور .. وتدور ، ثم
تجفل إلى ناحية اليمين تارة وإلى ناحية
اليسار تارة أخرى ، وفي كل جانب تمد
يدها صوب بقعة الضوء التي تظل ثابتة
على كل جانب بعد خروج الرجل والمرأة
، فما إن تصل يدها لتمس بقعة الضوء
حتى تنطفئ كأنها بالونة انفجرت ؛
فلما تذهب إلى الأخرى تمد يدها إليها
فتنطفئ هي الأخرى ، لتظل معها بقعتها
التي تأخذ في الضبابية والخفوت حتى
تصل إلى مرحلة الإظلام التام ، ثم تعود
مجدداً خافتة وضبابية ، حتى تكتمل
إضاءتها ..)

الراقصة : أي دفء أريد ، وقد لبست

ثم ترفع إلى الأعلى ذراعيها، وتشبك أصابعها ، ثم تعود فتبسّط يديها في الهواء ... يعقب ذلك عدد من الحركات الرقيقة التي تدل على الخفة والراشقة والرهف)

الراقصة : ثقلت عليّ الأحلام ...

(تضيق بقعة الضوء المسلطة عليها إلى أقصى درجة ممكنة وكأنها مسلطة على الوجه والعنق وجزء من الصدر وحسب، لكنها تكشف عن أداؤها لحركات قفز متتالية ، دون أن تضد بقعة الضوء قدرتها الدقيقة للغاية في متابعتها ...)

الراقصة : وضلت عن الذاكرة ..

تري ... هل كانت لي من أحلام فعلاً ..

(تدخل من جانبي المسرح أسراب من الأطفال بلباس الباليه ، يؤدون مجموعة من الحركات الرقيقة ، بينما هي في منتصفهم ، وهم يتحلقون حولها ، بينما هي تدور كفراشة رقيقة غاية في السعادة ... وتستمرسل في كلامها .. ، ويتزامن ذلك مع أداؤها لعدد من الدورانات المتعددة والبطيئة ، ثم حركة تصالبيه عندما تتسع من حولها الدائرة ، ثم عدد من القفزات يعقبها مع ضيق الدائرة من حولها حركة أرابيسك متقطع بعده حركة أرابيسك نطاط تتسع معه الدائرة فتقفز في الهواء قفزات تصالبيه بعدها استدارة كاملة يعقبها عدد من خطوات الباسك تؤديها وهي تدور حول المحيط الداخلي لحلقه مجموعة الأطفال)

الراقصة : أم أنتي واهمة .. ، بلا أحلام

...

(تبدأ حركاتهم في الابتعاد عنها شيئاً فشيئاً .. ، حتى يخرجون من جانبي

مؤديان في لباس الكارمينول (ستره الثورة الفرنسية) ، يعتمران فوق رأسيهما قبعة حمراء ؛ بيدوان بشعر أسود فاحم ، ووجهين زنجيين شديدي السواد ، كل واحد منهما يأتي من ناحية من جانبي المسرح ، ويفضل أن يكونا ثابتين على جانبي خشبة المسرح منذ بدء العرض ، حتى هذه اللحظة ، يحملانه ويخرجان به من الممر ، بينما تؤدي الراقصة رقصة ولهى مثقلة بالفقد والألم ، تبدأها بحركة الأرابيسك حيث تمتد ساقها إلى الخلف بينما الساق الأخرى التي تستند عليها تبقى مثبتة على أخصم القدم أو رؤوس الأصابع ، ويبرز الذراعان هذا التصميم ، بينما الجذع والنصف العلوي من الجسد يمثلان لهذا الوضع ، وتبدأ المؤدية بالأرابيسك المتقطع ثم النطاط لتنتهي إلى خطوة تصالبيه بعدها تؤدي وثبة القطة ثم عدد من الوثبات الكبرى ، تنتهي إلى دوران ساق كبير في الهواء ، وتدور حائرة ، وفي نهاية خيرتها التي تكثر فيها من التوزع الحركي والأيدي المشرعة ، بعد انعقادها وانفكاكها مرات ... يدخل الرجلان الأسودان بجثة المؤدي الصريع ، يدخلان من الناحية اليمنى للمسرح ، ويضعانه في منتصف المسرح من الأمام ، بينما هي في خلفية المسرح ترقص رقصتها الحائرة ، وكأنها غير منتبهة إلى هذا الصريع ، يؤدي الرجلان رقصة الموت ، حول جثة هذا الصريع ، ثم يحملانه ، ويخرجان من الناحية اليسرى للمسرح ، بينما هي تكون قد انتهت إليه ، فتهول ، لكنها لا تدركه ، فتعود من جديد إلى منتصف المسرح خائبة الرجاء ، تدور في حركة مشبعة بالحزن ، تؤدي فيها بعض حركات الفراشة حورية الهواء ،

(يعتم المسرح تماماً ... ، فتصرخ بصوت خائف مرتجف)

الراقصة : أذكر ... أذكر أن الحلم كان يخبئ لي سماء زرقاء ..

(يضاء المسرح كاملاً مع صالة الجمهور ، لتكشف عن ثبات الراقصة في وضع حركة دورة ساق كبرى في الفضاء ، وما تلبث الإضاءة أن تتلفى أنوارها من جديد ، قبل أن تتحول الإضاءة إلى أضواء ملونة مشربة بالحمرة والزرق ، مع الاهتمام بتوزيع أضواء قادرة على التعبير عن البهجة والطفولية ، وإشاعة الإحساس بها لدى المشاهد ..)

(يظهر في منتصف المسرح منضدة مستديرة ، وعليها صندوق كارتوني متوسط الحجم شبيه بالصندوق الأزرق الكبير الذي يتسع للراقصة تماماً ... ومن خلف المنضدة - في مواجهة الجمهور - صبي يفتح الصندوق الكارتوني المغلق ، ليخرج منه دمية الباليرينا في وضع حركة دورة ساق كبرى في الفضاء ... ، فيملاً طاقتها بالتحرك اليدوي الزنبركي الصغير ، لتصدر أصوات تكات متلاحقة بعدها يبدأ الأزيز ، والدمية تدور فوق المنضدة المستديرة)

صوت الراقصة : لم يكن حلماً أبداً ... لم يكن حلماً ...

(تتوقف حركة الدمية فيضرب بها الصبي المنضدة ، ممسكاً برجليها ليديق رأسها في طرف المنضدة الدائري ... ثم يعود ليضعها على المنضدة فتدور ...)

صوت الراقصة : كان كابوساً ... ، كان كابوساً

المسرح في حركات راقصة أشبه بالتباعد القسري عن كونها خروجاً عادياً ..)

الراقصة : أذكر ... أذكر أن الحلم كان يخبئ لي سماء زرقاء ..

(تثبت المؤدية على حركة دورة ساق كبرى في الفضاء ، وتضاء خلفية المسرح وسقفه وسقف صالة الجمهور بالضوء السماوي المشبع بزرقة البحر ، ثم ينحسر الضوء عن سقف صالة الجمهور والفضاء المسرحي ، وتبقى مضاءة في سقف المسرح)

الراقصة : أذكر بيتاً محايد الروح .. (تبدأ إضاءة خافتة عند الجانب الأيسر ، مربعة الشكل ، في الظهور ؛ كاشفة عن صندوق كارتوني أزرق بلون الإضاءة ولون الفضاء المسرحي المحيط ... يتسع لدخول الراقصة فيه ...)

الراقصة : نعم ... نعم ... أذكر تكات متلاحقة تقطع ليبدأ بعدها صوت أزيز يكاد يُصم أذني ... (تبدأ في الحركة البطيئة ، وتؤدي بعض الحركات التعبيرية المذعورة ، ذات الأداء المنجّه صوب الأرض ، وتنتقل الموسيقى مشبعة بالخوف والفرق ...)

الراقصة : قبل السماء الزرقاء ... وقبل التكات والأزيز ... أذكر أيضاً أن البيت كان بلا نوافذ ... ولا أبواب ... كان مظلماً ..

(تتحول حركاتها إلى حركات ترددية قصيرة متلاحقة ومتكررة ... وتخفت الإضاءة ...)

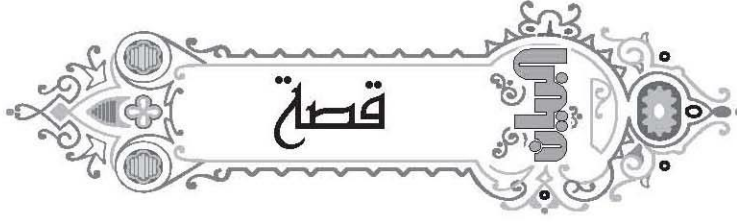
الراقصة : مظلماً

(تخفت الإضاءة أكثر ...)

الراقصة : مظلماً ...

(تخفت الإضاءة ، ثم تتطفئ .. وبعد
إعتام المسرح تعود الإضاءة مجدداً ..
لتسلط بقعة ضوء على الراقصة واقفة
فوق منصة مستديرة في خلفية المسرح
ترقص .. ومن حولها الرجل والمرأة ذوي
الوجوهين الأبيضين ، ثم الشاب الصريع ،
يقف على جانبيه الرجلان السودان في
ثوب الكارمينول ، وكأنهما يلازمانه كظله
.... ، الكل يرقص .. يرقص ..)
صوت الراقصة : ليس الحلم حلمي أنا
... بل الحلم أن تتلاقى الأحلام ..
(يرقص الجميع ، ثم يضاء المسرح ،
فإذا الخلفية مقسمة كأنها أرفف متجر
للدُمى ولعب الأطفال ، في كل رف عدد
من الدُمى الراقصة .. كلهن يرقصن
رقصة واحدة رتيبة ..)
صوت الراقصة : هيا ... فلنرقص معاً
رقصة طويلة ..
أولها هنا .. وآخرها هناك ...
أولها الآن .. وآخرها ما بعد الموت ...
(ولا ستار
!!)





القصر

بقلم: غنيمه زيد الحرب
(الكويت)

لا تدري كيف تسلسل - مرة ثانية - إلى حياتها ، بعد عقود من الزمن ..
لم تكن تحبه، ولكنه كان بالنسبة لها شيئاً مميزاً.. ربما أحبت حبه لها، ربما وجدت
- وهي طفلة - في شخصيته ورجولته المبكرة، ما يميزه عن أولاد الفريج.

كانت ذات جمال طفولي رائع ، في بداية عقدها الثاني، حين التف حولها كم هائل
من المعجبين..
كانت - كما يسمونها - ملكة الفريج - شامخة في طفولتها، رزينة... مترفعة، وكأنها
امرأة في الستين.

حين بلغت عامها الثالث عشر، تفتح جمالها، فوجدت من المحبين، ما يفوق أعوامها
بكثير...

بينما كانت تلعب مع البنات - في الساحة - ذات يوم، توقفت أمامها عربة فارهة،
يقودها عبد ضخم الجثة، وقد جلس في المقعد الخلفي من العربة، شيخ في الستين
من العمر، لم تلبث أن رأت رفيقاتها يرفعن أيديهن إليه بالتحية، هل هو ال... ؟
لم تملك سوى أن رفعت يدها ، على نمط رفيقاتها الصغيرات، فابتسم الشيخ وبادرها
بالسؤال:

شسمك .. ومن بنته أنت ؟

شعرت بشيء من الخوف يسري في جسدها الصغير، تراجعت إلى الخلف، بينما
تولت صويحباتها الإجابة عنها .

في اليوم التالي، وجدت ذات العربية، تقف أمام منزلها، وقد ترجلت منها امرأة سوداء تطلب مقابلة والدتها.. لم تعر الأمر انتباهاً، وواصلت اللعب مع صويحياتها ببراءة وظهر، لم تكن تعلم أنهم يخططون لاغتيال طفولتها.

في الليل، حين أوت إلى فراشها- في غرفة مشتركة مع شقيقتها التي تكبرها بثلاثة أعوام- سمعت من الغرفة المجاورة، ومن خلال باب مفتوح، يفصلها عن غرفة والديها، سمعت والدتها تحدث والدها بجزع وهي تقول: أنا خائفة جداً على ابنتي، أخاف أن ينترعها - عنوة- من حضني، كيف يفكر بالزواج من طفلة لم تتخط عامها الثاني عشر- سوى بقليل...!

فيرد الأب مطمئناً: لا تخشي شيئاً، إنه شيخ جليل، أنا أعرفه جيداً، إنه لا يشبه الكثيرين ممن في مثل منصبه.. رجل حكيم.. مثقف.. لن ينترعها عنوة، ولن يغتصب طفولتها، كما تدعين، الأمر ببدينا، فقري عينا واهدئي، سأتولى الأمر، ولن أفرط بابتنتي ما حييت.

في اليوم التالي جاء رجل من رجال ذلك الشيخ يطلب مقابلة والدها، وبعد فترة، خرج من غرفة الضيوف وهو يقول لوالدها: فكر في الأمر جيداً ولا تتسرع، فغيرك يتمنى مثل هذه الفرصة لبناته، إنه المجد.. العز.. المال، لقد خلقت - هذه الطفلة- لتكون ملكة، وها هي الفرصة، تدق بابها، فلا تجعلها تفلت من يدك، فكر في الأمر جيداً وقلبه من جميع الوجوه.

وفي المساء حضرت إلى البيت سيده وفور، طلبت مقابلة أمها، وتحدثت معها طويلاً، وكانت تسمع صوت أمها من بين الدموع، وهي تكرر: لا .. لا .. لن يحدث هذا أبداً...

بعد ثلاثة أيام، كانت الأسرة تستعد لشيء ما ، كانت أمها جزعة خائفة، ترتعد من الخوف، بينما اجتهد والدها في إخفاء انفعالاته - كعهده دائماً- ليبدو قوياً .. صامداً .. جميلاً، تكاد رجولته تظل الجميع.

أما هي، فقد شعرت أن شيئاً ما بداخلها يموت، خرجت من طفولتها فجأة، لتصبح على أبواب حياة أخرى لم تنتهياً لها بعد ، انتزعت من لعبها، من كراسه مدرستها، لتجد نفسها داخل عربة تأخذها إلى القصر، برفقة والديها وشقيقتها، وفي الطريق كان أبوها يرد على تساؤلات أمها ويطمئنها كلما اقتربت العربية من القصر، كان يقول لها: هذه دعوة رسمية من رجل كبير، ليس بإمكانني أبداً أن أرفضها، إنها مقابلة معه، وأنا - كما أكدت لك أكثر من مرة- أعرفه جيداً، لن يجبرنا على شيء، بل أرى - في هذه المقابلة فرصة لإقناعه، بأنها لا تزال طفلة، وأن بينها وبين الزواج شوطاً طويلاً، أنا على ثقة بأن الأمر سيمر بسلام، لا تخافي يا امرأة، وتوكلي على الله.. سأدافع

عن ابنتي، ما بقيت فوق هذه الأرض.

كلما قطعت العربية جزءاً من الطريق، كلما ارتفعت دقات قلبها، حتى ولجت إلى ساحة القصر، تلفت يمنة ويسرة، فإذا بأشجار الأثل الضخمة تتمايل عبر أضواء خافتة، زادت من وحشة قلبها واكتئابها.

تعرجت العربية بهم يميناً وشمالاً، وأخيراً توقفت أمام باب فخم، فترجل سائقها ليفتح الأبواب للضيوف.

دخل والدها، فلحقته والدتها وهي تمسك بيد ابنتها وكأنها تخاف أن تنتزع من بين يديها..

نظرت الصغيرة إلى داخل القاعة... وجدت عيوناً ترمقها لشيخ وقور رحب بقدميها، وقام من مقعده مسرعاً ليصافح والدها بحرارة فائقة..

نظر إليها، ناداها باسمها، بينما كان يواصل حديثه مع والدها، حديثاً يدور حول أمور كثيرة، ثم التفت إليها فجأة، لي طرح أسئلته حول دراستها، هواياتها.. حدثها بأمور شتى وكانت تجيبه بصوت مرتعش، حتى قال لها: لن تذهبي - بعد اليوم - إلى المدرسة، ستصبحين سيدة لهذا القصر...

حينها انتفضت، ورفعت صوتها - لأول مرة - وهي تقول: لا لن أترك مدرستي، سأكمل تعليمي، لا رغبة لي بالزواج. <http://Archivebeta.Sakhr.it>

تبسم الشيخ الجليل وقال: من قال إنني سأحرمك من العلم، ستتلقين العلوم هنا في هذا القصر على أيدي مدرسات ماهرات... راح يحاول إغراءها بكل ما من شأنه أن يجذب اهتمام طفلة مثلها، قال لها:

سأذهب بك إلى المصيف بين الجبال والأنهار، ستقيمين هناك في قصر كبير يطل على الحقول الخضراء والورود، سأجلب لك كل ما تبتغين... ردت بجزع: لا لن أترك حضن أمي ما حييت.. سألتها عن هواياتها فلم ترد، فبادر والدها قائلاً: إنها تعشق الرسم، ترسم لوحات جميلة وتجيد رسم الوجوه..

طلب الشيخ إحضار كراسة وأقلاماً، فرسمت وجه طفلة تبكي، ضحك قائلاً: من هي صاحبة هذا الدموع؟

ردت: أنا، فضحك مريئاً على كنفها: لا.. لا دموع بعد اليوم.

خرجت وأسرتها من القصر، انخرطت أمها في البكاء، بينما استسلم والدها لصمت لأول مرة منذ بداية هذه القصة.

في اليوم التالي عاود المبعوث زيارته لوالدها، الذي أبلغ والدتها - فيما بعد - إنه

قد اعتذر عن تزويج ابنته، موضحاً أنها لم تبلغ سن الزواج بعد، فطلب منه المبعوث تبليغ هذا الأمر إلى الرجل الكبير مباشرة حيث طلب مقابلته ليتم تبليغه - رسمياً - بالاعتذار.

كان الرجل كبيراً بكل ما تحويه هذه الكلمة، حين تقبل الأمر بروح رياضية عالية، وأخلاق فرسان حقيقية تليق بمكانته، ولم يكتف بهذا، بل خطبها لابن شقيقته، اعتقاداً منه بأنها قد رفضته بسبب شيخوخته، ولكنها وأهلها أكدوا له ولابن شقيقته أن وقت زواجها لم يحن بعد.

شيء ما بداخلها انطفاً، شعرت أنها قد كبرت فجأة..

أما رفيقات طفولتها، فقد انفضن من حولها، بعد أن تغيرت نظراتهن إليها، أصبحت - بالنسبة لهن - شيئاً بعيداً كالنجوم، يتعاملن معها بحذر، يرينها ملكة متوجة، يكاد بريق تاجها يقول: "ممنوع الاقتراب".

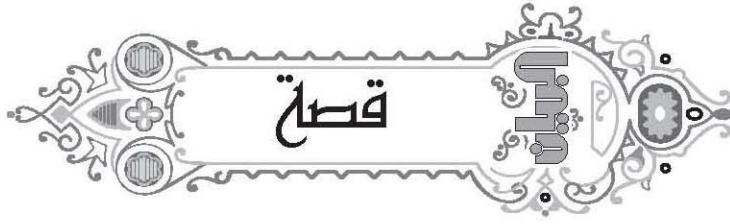
جمعت به الصدفة، بعد عقود من الزمن، اعترف لها بحبه، الذي كانت تدركه منذ وقت طويل، كما كان يدركه كل من شاركهما ذاك الزمان البعيد..

حاولا استعادة ما انقطع من عمريهما خلال مكالمات تليفونية قليلة، قال لها: لم يفعل الزمن سوى أن غطى صورتك بشيء من الغبار، وها هي ذي تعود - كسالف عهدها - وضيئة، واضحة المعالم، تعيدني إلى أيام خضراء. لم تبرح ذاكرتي بعد..

تحدثا كثيراً عن طفولتهما، عن ذاك المكان، عن أيام ذهبية ولت مع الريح لتترك في ذهنيهما صوراً تبقى ما بقيت أنفاسهما في هذا الكون..

وفي مكاملة أخيرة، قالت له: لم يعد الوقت مناسباً لنا، لم نعد نمتلك الزمن، بعد أن أصبح ملكاً لآخرين غيرنا، عد إلى حيث كنت، علق صورتني - التي احتفظت بها عقوداً - على جدار ذاكرتك، ولا تنس أنها صورة.. وحسب.





هل يرحل الوطن بعيداً؟

بقلم: جميلة سيد علي (*)
(الكويت - أمريكا)

عندما أمطرت السماء على تلك التلال البعيدة في أقصى الأرض، استطعت من مكاني هنا أن أستنشق عرق الحشائش الخضراء بعد اغتسالها بتلك الحبات النقية بالرغم من هذا البعد السحيق، تلك الرائحة النفاثة الدالة على أن الأرض كائن حي يشقى ويتعب ويعرق. عندما ضحكت الطيور المفردة المحلية منها والمهاجرة، تساقطت من مناقيرها نوتات موسيقية ساحرة. من بين ثقلبات اللسان وقفزه المرح بين السقف والقاع تطايرت زغاريد وأهازيج سعيدة بعثرت في الكون تراتيل السعادة المخفية.

لم أعلن للمسافرين معي عن مسار رحلتنا الجوية ولا زودتهم بجدول الإقلاع والهبوط، فقط دعوتهم للانضواء تحت قيادتي في السفر. عند اكتمال عدد الركاب قفزت في الهواء كطير من طيور القطا، كبالون صغير منقح ملاء أحد الأطفال بالماء ليستمتع بقذفه إلى الأعلى فيلتقطه طفل آخر ويواصل اللعب به.

كان الشرق وجهتي المفضلة، تعودت التحليق في أجوائه والإبحار في مياهه بل وحتى الغوص في أعماق متاهاته عقوداً وأزماناً خلت معها أن الكون يتشكل من جهات أربع، الشرق والشرق والشرق والشرق. أما الآن وبعد أن بدأت بقيادة الرحلات لغيري من المسافرين فقد اكتشفت أنه حيثما توليت فهناك ما يستحق التمتع في تضاريسه وأبجدياته.

نظرت إلى ركابي المسافرين معي على متن الرحلة الجوية لطائر الشوق، لم يحل البالون المنقط دون انماجهم بالتغيرات الجوية المصاحبة للرحلة. استمتعت معهم

(*) عضوة في رابطة الأدباء، مقيمة في الولايات المتحدة الأمريكية.

بشروق و غروب، بغيوم كثيفة و صحو، بمرأى بحار كثيرة و قفار و أودية زمردية تتلوى فيها ثعابين الأنهار. زاد في استمتاعنا صحبة أسراب من الطيور المهاجرة تتقاطع مع بالوننا السريع في خطوط مختلفة كل سرب منها يقصد أرضه فيمر من خلال تقاطعاته المختلفة بأوطان كثيرة يتشارك معها في الحب و العطاء ثم يودعها على شوق للقائها مرة أخرى بعد أن ينجح في رسم خط طيرانه شطر الوجهة الأخيرة في رحلته الباحثة عن وطن.

دار بالوني مرتين في منطقة انعدام الوزن المتساوية الأضلاع، أرشدتني أجهزة الملاحة المستوردة التي تدربت على استخدامها لسنوات عديدة في العالم المتقدم إلى موقعي المباشر فوق حدود الوطن. نظرت بعيني المجردتين و المجريتين فلم أجد بحرا و لا نجما. توقعت أن دورتي الفضائية لم تكتمل بعد، استشرت ركابي فأجمعوا على أن هذا الموقع منذ كان يتزين بالعلم الأحمر هو الحصن الغالي. لم تفلح الدورة الثالثة في تحقيق الهبوط المريح على الأرض بل و فشلت جميع الوسائل لتحقيق الهبوط الاضطراري أيضا فقد سرقوا مني الوطن.

تصاعدت فقاعات غازية كثيفة و مختلفة الأحجام من منطقة انعدام الوزن أسفل مني، أحاطت ببالوني الصغير من جميع الجهات، انفجر بعضها محدثا دوبا كبيرا بعد أن تسربت منه غازات مخزنة لا تسبب الموت أو الاختناق و لكنها تبعث على الغثيان. استمر تصاعد الفقاعات و انفجارها حتى تيقنت و جميع الركاب أن وطننا يختفي ليخلف وراءه فقاعات غازية نفاثة لم يكن ليستحق أن يوجد أصلا و كان الأجدى توفير مساحته لتشبيد مصنع غاز مسيل للدموع.

توقفت الفقاعات عن التدرج إلى الأعلى. أبعثت النظر إلى الأسفل مواصلا البحث عن الوطن المفقود. تعالت صيحات الفرخ من ركابي مشيرين سويا إلى نقطة صغيرة لامعة براقه كحجر ماسي ثمين ملقى وسط الرمال الصفراء فلنوا أنه الوطن السليب. تدرجت في الهبوط ببالوني المنتفخ فوق الرمال المتناثرة استجابة لطلب الركاب الذين أعياهم الرحيل طويلا و أصبحوا في أمس الحاجة إلى الاستقرار.

تراكضت أسراب الحمامات أمامي فور هبوطي فشكلت سجادة بيضاء متحركة. عجبت و تساءلت لماذا تركض الحمامات بدلا من أن تطير؟ فأجابني الركاب من داخل بالوني المنقط:

- عندما تخشى الحمامات أن تقرض أجنحتها دواب الأرض و هوامها فإنها ترفعها إلى أعلى و تطير. أما عندما تخشى أن تسرق أجنحتها خلال تحليقها في الفضاء فإنها تطويها إلى الأبد مقرررة أن تسير.

حزنت لحمامات أعوزها الأمان في أرض وطنها و سمائه فانعمت قدرتها على اختيار الوسيلة في أن تحلق عاليا أو تستكين. بدأت زخات المطر في الهطول فتفرقت الحمامات. تزايدت سرعة انهمار المياه فانطلق تساؤلي من جديد:

- لماذا تبتعد قطرات المطر في خطوات متسارعة عن السحابة في اتجاه الأرض؟

أفادني ركابي بأنها تستعجل العودة إلى السحابة مرة أخرى بعد أن تغير تركيبتها
لتهبط ثانية و تعانق أرضها التي لا تستغني عنها.
آه من حبك يا وطن الحمامات و المطر.

مازلت داخل بالوني الطائر أواصل بحثي عن إحداثيات خطوط الطول و العرض التي
كانت تشير سابقاً إلى منبع وجودي و منبت جذوري. أرسلت المجسات الإلكترونية و
العيون الثاقبة البشرية تبحث و تبحث دون جدوى. لقد تأكد لنا الخبر جميعاً. تمت
سرقة الوطن في الزمن الذي لم يسجله تاريخ الأرض، في الزمن الذي ودعته فيه على
أمل العودة إليه سريعاً. تمت سرقة الوطن عند غفلة التاريخ و الزمن.

تساقطت دموعنا جميعاً، قطرات ملحية تقارب حرارتها درجة الغليان ، تصاعدت
الأبخرة الكثيفة من القطرات الساخنة فشكلت ستارا كثيفا عزل البالون و ركابه عن
الفضاء الخارجي. أصبحنا خلية واحدة نجت من بين خلايا جسد مختف. عضو
منفصل عن جسم توارى عن الأنظار ليصبح حكايات تروى عن خبر كان. بكف دافئة
و قلب مستكين مسحت القطرات الملحية عن أعين الجميع ، دعوتهم للنظر إلى الأفق
البعيد، ما زال الحجر الماسي البراق يلمع بإشعاعه الأخاذ، لفت الجميع نظري إلى
المسافة الشاسعة التي تفصله عن مهبطنا الرملي في هذه القفار النائية. دعوتهم
لشد حزام قوي حول وسطنا جميعاً. نفخت بقوة على بالوني المنقط فدخرجته و
تدخرجنا جميعاً بداخله، كتلة واحدة يربطها ميثاق الانتماء الواحد و الأمل الوحيد
في مستقبل سعيد على أرض الوطن من جديد. أعيتنا الهزات المتواصلة لحركة
مركبتنا المتواضعة، قلبتنا رأساً على عقب. قذفتنا ذات اليمين و ذات اليسار دهوراً
وأعواماً شمسية و ذات أقمار لا تكف أبداً عن النظر للكيان البراق سواء أكانت
رؤوسنا خلال الرحلة في وضعها الطبيعي فوق الجسد أو قد تحملت الانحناء طويلاً
تحت الأقدام في سبيل حبك يا وطن.

أعياني ارتفاع ضغط الدم و انخفاضه في رحلتي الأبدية بحثاً عن الحب الغالي الذي
ظن من سرقة مني أنني لن أجد بعده وطناً يضميني في أحضانه لأنه مخبئي المتفرد
عند المحن. غفل السارقون عن أن موقعك الأزلي في عيني الدافئتين الحائيتين .
زرعت بهما أجمل بقاعك و شرفاتك ، أكبر ساحاتك و ميادينك، أعلى هاماتك و قمم
أعلامك يا حبي . أرتحل بك حيثما شئت و أبتعد بك قدر استطاعتي لا أرى إلا ما
ترى و لا أكتحل إلا لأبرز صورتك في إطار جميل.

توهم القساة الغلاظ أن اختطافك و إخفاءك عني أمر هين يسير، يحولني إما مشرد
في بقاع الأرض دون نصير أو قرصان جبار يغرز ذراعه المبتورة وعينه المطفأة في
حطام سفن الآخرين. رغم شعوري بالإعياء الشديد داخل بالوني المتدحرج في رحلة
الوصول إليك، سخرت من مزاعم الحاقدين إذ كلما طال أمد فراقنا ازداد حبي
توهجاً، و كلما تعذر لقاءنا رسمت جدولاً حافلاً للقاءات أخرى قادمة. لم أفقد الأمل
أبداً في دنيا ستجمعنا ولا شكوت عاذلينا لقسوتهم في بعثتنا! علي لم أدرك أبداً
خلال تلك السنين أننا قد افترقنا؟

نظرت إلى العيون الدامعة لركابي الملتفين حولي، البعض يحاول إسعافي بالمصل اللازم للنجاة ، والبعض الآخر يشير مبتهجا للنور المشع الذي بدأ يغمرنا جميعا لاقتربنا من مصدره. التفت معهم نحو الضياء المشرق بعد أن توقف تدحرج طائري المسافرين عند ملازمة حدوده اللامعة. قفز الركاب خارج البالون و هم يتعاونون على إخراجي و توسيدي الأرض التي سافرت طويلاً من أجل الوصول إليها ، من أجل الوطن الذي استنزفني حبه حتى لم يبق مني سوى رمق أخير لتوديعه. سارع المسافرون لاستكشاف الغطاء البراق ، جذبه من عدة أطراف فوجدوه قابلاً للانسحاب، بدؤوا بطيه كخيمة ربيعية داهمها حر الصيف فأزال موسم نصبها .

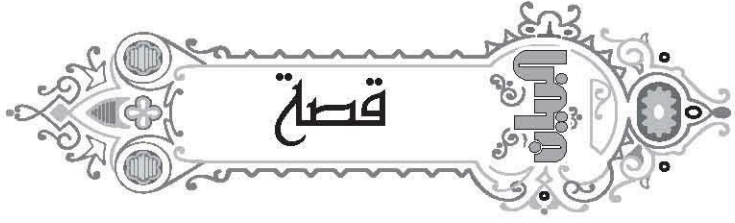
رويداً ، رويداً، برز العمود الفقري لجسمك الحبيب الذي أخفاه اللصوص تحت غطاء آخر لإيهام الجميع أن عليهم البحث عن وطن جديد . هتفنا جميعاً فرحاً و غبطة لرؤية شالك الربيعي الملون يزين هامتك المشوقة ، وشاحاً متعدد الألوان يغلفه الفخر و الإباء .

انطلقت الأهازيج السعيدة من جميع الأفواه في وقت واحد تسبح بحب الله و حب الوطن إلى أن التفت الجميع نحوي فجأة بعد أن تبينوا غيابي عن المشاركة بهذه التظاهرة الخالدة.

بقدر ما تبقى لي من قدرة جسدية و قبل أقول آخر ذبالة في قنديل حياتي أشرت للجميع للاقتراب مني، ربت على الجسم الترابي الحبيب تحت الهامة العالية، أفهمتهم أنني سأحط الرحال هنا إلى الأبد، و بيد استهلكها نقش القوافي و الدواوين للحبيب الغائب أخرجت قصاصة مطوية من ثيابي ، سلمتها لهم ولم أستطع إكمال الاستماع لصوتهم يتلو عباراتها التي كتبتها وحفظتها عن ظهر قلب طوال سنوات عمري :

(سئمت القوافي المكررة و ركيك الأناشيد، فبحثت عن المعاني المطورة في لغة المستقبل السعيد . قلبت قصاصاتي و أوراق من نظموا الشعر غيري . استطلعت مطبوعات دور النشر و المكتبات . حتى على مكاتب ذوي المقامات الرفيعة ووسائل المراهقات بحثت و استكشفت فلم أجد معنى مطورا لكلمة ” أهواك ” سوى في الحروف التي يتشكل منها اسمك).





العجوز والكلب

بقلم: محسن خضر
(مصر)

أحس بقرص الشمس الهائل يسحق رأيه وأنه ينضغط تحت ثقله الرهيب وشبت في رأسه كرة نار هائلة تركت الكلب الأبيض وامتدت إلى ركبته اليمنى المصابة بالروماتيزم.. ومع ذلك حاول أن يتماسك وركز اقتباهه على حركة المرور في الميدان الكبير والتي تتوقف على الإشارات الضوئية التي يغيرها بين الحين والحين.

البرج الخشبي الأبيض الذي يقف فوقه مرتفع وسط الميدان يعطيه الإحساس بالأهمية والتفوق.. مئات السيارات تنصاع لحركات أصابعه التي تتلاعب بالإشارات الضوئية دون نقاش يأمر كحاكم مستبد وعلى الجميع الطاعة والانصياع دون جدل من الذي ظهر أولاً: السيدة العجوز أم الكلب المنبذ؟ لا يذكر بالضبط.

ولكن في اللحظة التي التقطتهما عيناه تنازعه الضيق من الضجيج الذي يحاصره، فمن الخلف لم تتوقف ضربات الحفار الهائلة في باطن الأرض دون رحمة تشق مساراً جديداً لخطوط المياه الجديدة ولتزيد ارتباط المرور.. ومن أمامه ظل صراخ الضابط الشاب في زيه الأبيض المتأنق يسبب طنيناً هادراً في أذنه.. ناهيك عن ضجيج مئات السيارات المتدافعة في سعار ودون توقف من الاتجاهات الأفقية والرأسية في موكب ضخم مهيب لا يذكر ترتيب الألم وترتيب الضجيج ولكن عندما ظهرت العجوز وبان الكلب في خريطة الميدان كان يشعر بالانسحاق، متى ينتهي عذاب كان يشعر بالانسحاق، متى ينتهي عذاب الروماتيزم اللعين؟.. لم تفلح مختلف الوصفات البلدية التي يملطرها سمار المقهى كل مساء ووعد بها سمار المقهى كل مساء ووعد الطيب الذي لجأ إليه بعد تردد طويل بشفاء مقبل من بين طيات الصبر والانتظام في تعاطي الدواء وتلقي وخزات الحقن.

الأيام تتشابك والأسابيع تهرول والأمل في التحسن يتقلص وأضحى الشفاء حلمًا بعيد المنال يشبه حلم الانتقال من غرفته المتواضعة فوق سطح المنزل القديم في الحي الشعبي المزدحم إلى مسكن يليق بالأدميين، من ظهر أولاً: السيدة المنتشحة بالسواد أم الكلب الأبيض؟.. لم يستقر على إجابة وانتبه إلى لعبة الأضواء بين اللونين الأحمر والأزرق لتقرر مصير أرتال السيارات المتدافعة من الجهات الأربع لتصب في الميدان الكبير لتفك الاشتباك من جديد مبتعدة إلى مساراتها المقصودة، أليس لتلك النيران من نهاية؟

الشمس تزداد إصراراً على أن تلهب رؤوس الخلق والهواء يمتلئ بأذرع شياطين خفية تلهب الظهور وتسد المسام وتبطئ من حركة التنفس.

لم يحسم تبعية الكلب للعجوز مع أن ما يفصلها خطوة واحدة هل من نهاية لآلام ركبته وهل ينتهي عن العمل وأي معنى للحياة بعيداً عن دائرة نفوذه في هذا الميدان الصاخب المعكر الهواء وعن حركته المتقاطعة وضجيجه الذي تعودته تماماً وألف نغماته حتى ألغاه من دائرة الوعي والإدراك تبعاً.

كلهم يوهمون به بالذي لا يأتي.. الزوجة وسمار المقهى والطبيب.. ويبقى هو لآلامه الكونية التي ابتلى بها بعد أكثر من ثلاثين عاماً من الخدمة.

آه، لو تنخفض الرطوبة قليلاً أو ترتفع الشمس إلى بيتها المعهود.. تأكد أن العجوز لم تسبق الكلب في الظهور بل اتفق ظهورها في نفس التوقيت.. وبدأ يتابعهما عندما أصبحا هدفاً ثابتاً في مرصده وركز بصره عليهما في موقفهما فوق الرصيف الذي يتوسط الميدان.. تعجب من انحناء العجوز التي تحمل فوق ظهرها المحدودب عشرات السنوات من العمر المتساقط.. تعجب من كون الكلب بلا ذيل في مؤخرته.. نعم تأكد من تلك الحقيقة.

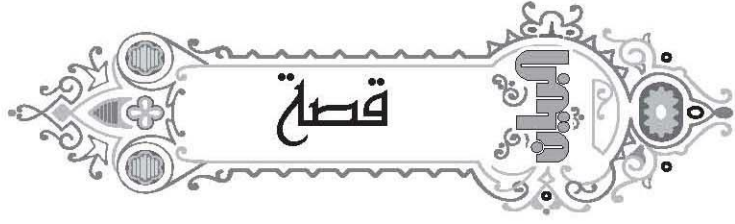
من تقدم أولاً ليخترق حاجز السيارات؟.. الضوء الأزرق ابتسم للسيارات القائمة في مسارها الطولي، في حين عبس الضوء الأحمر للسيارات القادمة من المسارات العرضية ومع أن الضوء الأزرق كان للسيارات لا المارة، إلا أن الاثنين تقدما في نفس اللحظة ليعبرا الشارع إلى الرصيف الجانبي.. وكان هناك اتفاقاً خفياً بين الاثنين.. زاد تيقنا أن الكلب لا يتبع المرأة بل تصادف وجودهما في ذلك المكان ونفس الزمان..

عندما وقع الحادث كانت أصابعه في منتصف المسافة بين أذرع التحويل وجيب سرواله ليلتقط المندبل الكاكي ليخفف عرقه المتجمع تحت الكاب.. أدرك ما سيحدث للعجوز والكلب تحركا في نفس الوقت الذي وصلت السيارة الفخمة مزمجرة في اتجاههما وخطوات العجوز النشيطة لم تكن تناسب مظهرها الهرم.. أدرك أنه لا أمل في منع الصدام المرتقب، بعد ثانية واحدة كانت السيارة ملاصقة للعجوز والكلب.. الصرخة الوحيدة التي انطلقت كانت من قائد السيارة الفخمة طارت العجوز في الهواء بأثر الصدمة القوية لتحتل على مبعدة من مكان السيارة.

لم تصدر عنها صرخة واحدة ولم تتجمع دماء حول مكان سقوطها.. الإسفلت الذي عانقته الجثة كان نظيفاً تماماً.

أما السيارة فانحرفت إلى اليمين قبل أن يستوقفها عمود النور وفي الوقت الذي بدأت الدائرة البشرية تتجه إلى المركز حول جثة العجوز كان مشغولاً بالبحث عن هدف آخر.. وعندما رصد النقطة المتحركة بدا مذهولاً.. فقد وصل الكلب بسلام إلى الرصيف المقابل وتابع سيره دون أن يبدو عليه التأثير بما حدث.. ومضى إلى هدفه المجهول.. ركز بصره على موضع الذيل الناقص قبل أن ينتقل إلى الكتلة البشرية المتدافعة والتي سدت الميدان تماماً.

ارتكز بهرفته على سور البرج تخفيفاً لآلام ركبته والتي وصلت إلى ذروتها في تلك اللحظة. وأحس بقرص الشمس يضغط رأسه دون رحمة.. وبأنفاسه تكاد تخرج بصعوبة بالغة من صدره.. وتساءل إلى متى يحمل شمس الكون فوق رأسه بمفرده؟



ثامنُ جار

بقلم: علي المجنوتي
(السعودية)

أشار رجلٌ، عشيةَ زارنا في منزلنا الجديد، أن نبني جداراً بحجة أن جدارَ الجار غير عالٍ بما يكفي، وبحجة أنه -أي ذلك الجار- أصلاً لا يؤتمن.

- قد تصحو من الغد، ثم تجد سدرتك في حوشه!

قالها وهو يقود بيده أبصارنا نحو سدرة بالحوش كأن أغصانها سواعد ضامرة، ممصوفة العضلات وأهنة العروق، لكأنما تستجدي رحمة السماء. كان صاحب المشورة جاراً لا أعرف أين يكون بيته. لم أحسبه في البداية غير صديق قديم، لكنني اكتشفت أنه جارٌ كما يدعوه والدي. أما الذي نزلنا بجوار داره فلا أعلم ثمة سبباً آخر يحمل على عدم وثوق صاحب المشورة به غير جنسيته.

ذلك الذي يجاورنا من المشرق، لا تأتينا الشمس إلا من جهته، بعد أن تكون قد أطفأت لسعتها على صمود جدرانها، ولملقت أشعتها بنسيم أحواضه. ليلة أن نزلنا بدارنا الجديدة شممنا رائحة الفل وذقنا أصنافاً جديدة من الحلوى لأول مرة.

راغ والدي واستأجر من سد كل الفتحات والثقوب في جدار الجار. وأقام جداراً طويلاً غير الذي كان الجار قد بناه قبل أن نكون جيراناً له. لم يكن ذاك قبل أن كان أخي يتلصص من تلك الفتحات والثقوب على ابنته الهيفاء، ينعم بالنظر إلى قدها المشوق وسيل شعرها الأشقر وهي تسقي أحواضاً امتلأت وروداً ورياحين تتعش الأنوف رائحتها الندية.

انقطع بقيام جدارنا فوح الرياحين مع الغيش والغسق، كما انقطعت عنا أشياء كثيرة. لم يتبق لنا سوى السدرة التي تاكل بسببها ثلث من أضراس الجدار. يسقط ثمرها كل حوْل نبقاً حامضاً مليئة قلوبه بالدود يجلب المغص لماضغه. ادعى غير واحدٍ من أبناء

الحيّ أن الساكنين في البيت من قبلنا، وهم عمّالُ بناء، كانوا يغسلون في حوض تلك
السدرّة عَرَقَهُمْ، ويدفنون فيه سَوَاءَ تَهُم، ويسقونها بسَوَاءِ لُهُم.
ظلّ صاحبُ المشورة القديمة يزورنا كل عشية يملأ مِثَانَتَهُ بِنَاءٍ وَأَذَانًا قِيحًا ويمضي. لا
يغسله من فراشنا سوى أذان صلاة المغرب الذي ينصبّ على حوشنا من مآذن شتّى.
جاء ولده الذي كان معه -مرّة- يمسح الملح المنحدر من عينيه، وله خوار، وقد انحسر
قميصُه عن سُرَّتِهِ:

- سبّني!

ولما رشقه الجالسون بالنظرات، أردف:

- قال لي: يا!

تدخلُ الوالد وهو ينفذ ثوبه ويعالج تلكؤَ أكمامه:

- لا تضربه يا ولدي. قل له مثلما قال لك.

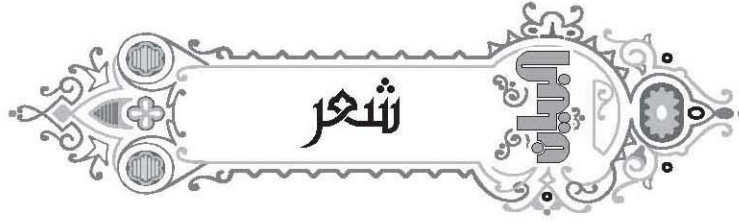
قالها كالواثق، ولم يراع النظرات التي رمقته، والأفواه التي فغرت لمقولته، باستنكارٍ
بريء هذه المرة، بل تابع وهو يوليئنا ظهره:

- قل له: يا إسرائيلي!


ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhr.com>





وَنَسِيَ اللَّهُ "جَمْرُ" !

شعر: سعيد شوارب
(الكويت-مصر)

كُلُّ الْعُيُونِ لَسَائِلٍ، رُدُّ
ضَحْكُ النَّدَى وَتَكَلَّمَ الْوُدُّ
فَرَحٌ وَلُثْغَتُهَا وَضَحْكُهَا
مَوْجٌ بِهِ يَتَدَفَّقُ الْوُرْدُ
إِنِّي أَحْسَسُ بِهَا تَعَانِقُنِي
وَمَشَاعِرِي مِنْ حَوْلِهَا بُرْدُ
وَتَحِيلُنِي مِنْهَا بَرَاءَتُهَا
طِفْلاً. فَأَنْسَى قَوْلَهَا "جَدُّ"
وَتَرَوْحُ فَوْقَ الشَّطِّ تَأْمُرُنِي
أَمْرًا وَتَفْرَحُ أَنْنِي عَبْدُ

تَبْكِي فَتَبْكِي أَضْلَعِي وَلَهَا

وَيَكَاد مَنِي الْقَلْبِ يَنْقَدُ

فَإِذَا أَعَدَّ ذِكَاءَ أَعْيُنِهَا

خَلَفَ الدَّمُوعُ، يَخُونُنِي الْعَدُّ

صُعْفِي وَقَوَّتْهَا مَهْدُ دةٍ

وَتَعَاظِلِي وَتَقَاوُهَا الْفُرْدُ

”ضِدَّانِ لَمَّا اسْتَجْمَعَا حَسَنًا

وَالضَّدُّ يُظْهَرُ حُسْنُهُ الضَّدُّ“

”جِدُّ“، ابْنُ لِي بَيْتًا هُنَا وَأَنَا

فِيهِ، وَصَوَّرْتَنِي بِهِ بَعْدُ

بَيْتٌ هُوَ أَضْحَكُ مِنْ طَبِيعَتِهَا

أَنْتَى، وَلَيْسَ لَطِيفُهَا حَدُّ

أَبْنِيهِ مِنْ رَمَلٍ وَمِنْ وَدَعٍ

وَالْبَحْرُ يُضْرِبُنَا، فَيَنْهَدُ

أَبْنِي بِأَحْلَامِي لَهَا بَيْتًا

أَسْوَارُهُ الضَّحِكَاتُ وَالنُّورُ

كُلُّ الْقُصُورِ إِذَا تَقَاسَسَ بِهِ

وَهُمْ، فَلَيْسَ رَمَالُهَا النَّدُّ

أَعْدُو، فَأَبْنِيهِ مُسَابِقَةً

وَالْمَوْجُ فِي جَنَابَاتِهِ يَعْدُو

فِيَحِيلُ مَا أَبْنِي لَهَا طَلَلًا

مَا إِنْ لَهُ بِتَكَلُّمِ عَهْدٍ

فَتَقُولُ خَلَّ الْمَوْجُ يَتْرُكُنَا

تَبْنِي يَوْمَرُهُ فَلَيْسَ يَمْتَدُّ

أَوَلَسْتَ مَنْ بِالْعَيْنِ يَأْمُرُنَا
 فَأَشْرُ..فَمَا لِإِشَارَةِ رَدٍّ
 رَدٌّ ؟ أَكُنْتُمْ أَدْمَعًا فَرَطْتُ
 مِنِّي،كَمَا يَتَنَازَرُ الْعَقْدُ
 أَنَا فِي الْبَحَارِ رَذَاذَةٌ سَكِرْتُ
 أَوْ رَمْلَةٌ لَمَّا تَضَقُّ بَعْدُ
 لَمْ تَدْرِ أَنَّ الْمَوْجَ مِنْ قَدَرٍ
 يُغْرِي وَيَهْدِي حِينَ يَرْتَدُّ
 نَبْنِي كَمَا نَبْنِي قُصُورَ مَنِيَّ
 نَبْنِي وَلَيْسَ مِنَ الرَّدَى بُدُّ
 يَا حُلُوتِي مَنْ لِي بِقَلْبِكَ ؟..لَمْ
 يَسْكُنْهُ إِلَّا اللَّهُ وَالْعَبْدُ
 يَسْعَى الْحَيَاةَ عَلَى شَوَاطِئِهِ
 وَالْحُبُّ فَوْقَ رُؤَاهُ يَمْتَدُّ
 مَرَعَاهُ مِنْ مَرَعَى الطِّيُورِ،فَمَا
 يَوْمٌ يَمُرُّ وَمَا بِهِ رَغْدٌ
 مِنْ سَارِيَّاتِ الْبَرْقِ ضَحْكَتُهُ
 تَهْمِي وَلَيْسَ بِأَرْضِهِ حَقْدٌ
 فِي شَوْقِهِ أَحْلَامٌ عَاشِقَةٌ
 حَبَاتُ مَنِيَّ أَضْعَافُ مَا يَبْدُو
 يَا فَرَحْتِي.. مَنْ لِي بِقَلْبِكَ ؟ لَمْ
 يَسْكُنْهُ إِلَّا اللَّهُ وَالْعَبْدُ

قلبي تفلسف، ثم عادَ مدى

رَهَقًا، بَرَاهُ الْجَزُرُ وَالْمَدُّ

لَا مَرْقَأً يَأْوِي إِلَيْهِ إِذَا

الْأَهْوَالُ كَالْأَمْوَاجِ تَشْتَدُّ

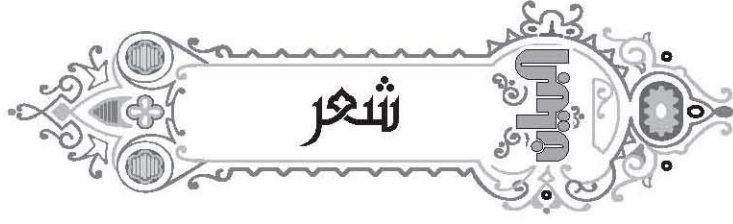
تَفْئِدِي عِيُونَكَ كُلَّ فِلْسَفَةٍ

وَعَدْتُ، وَمَاتَ بِكَفِّهَا الْوَعْدُ

كُلُّ الْقُلُوبِ لِفَرْحَتِي رَدُّ

وَلَهَا النَّدَى وَالْمَوْجُ وَالْوَدُّ





وميض (الشروع)

شعر: مصطفى النجار
(سوريا)

أبعد اغتراب مديد وبعد التّنائي

تطلين مثل نداوة فجر..

ومثل شفيف المساء؟

تهبّ من الوجد..

أسراب ورد

ترفّ بترحاب حزنٍ معتق

ضلوعي اللهيفة .. صفق

فؤادي .. وزقزق

بميلاد هذا اللقاء!

رايتك يا وردة من شبابي

تألئ .. تطرق بابي

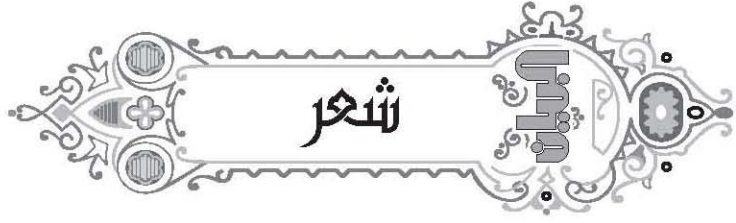
فهل أنت محض سراب؟

أم أنت بعد اغتراب

تطلين بثوب الزفاف

عروس عفاف

تلفين بردي بنار الشغاف
فأحيا بهذا اللقاء؟
رأيتك بعد اصطفاق الرياح..
بعمرى.. وعزف الجراح
وبعد مهيض الجناح
تطلين مثل صباح
فيمتد في الأرض نهر الأفاحي
لأنك عانقت بعد سني اغتراب
وبعد ليالي العذاب
وبعد رحيل الضباب
فؤادي.. فأينع فيه رجائي!
لعينيك قامت من النوم ألف قصيده
فهل أنت بعد بعيدة؟
وهل أنت توأم روحي بحق..
كما كنت.. أم أنت كل جروحي؟
سأطوي عليك ديوان شعري وصدري
سأطوي عليك أبواب روحي
وأقطع عنك طريق الرجوع
أبعد سني العذاب المريع
وبعد ازدهار ربيعي
تفرين من ظلمات ضلوعي
أأنعي بحزن حزين وميض الشموع؟!



نوبتُ الرحيل - غزلاً!!

شعر : د. عبد الناصر أحمد الجوهري
(مصر)

حين تغضُّ عينُ الندى؛

هل سَأَسْمَعُ صوتي

لسرب المواجه..

إن شردا؟

هل أذيع بقايا هسيبي

على السوسنات...
<http://Archive.ata.sknrit.com>

سُدى؟

تولّد اليوم

بين ثنايا التفاعيل..

صفصافة

تندلّي بسطح النهيرات..

تُهدى لمن يُهتدى

هل سيهدأ قلبي

المعانّد..

لو غردا؟

ربما أظاهرُ بالغبطة الآن..

حين يقابلُ ظليّ

الصبا المنشدا

هل ستعقرُ أرصفةً للشوارع..

لهوي،

مغازلة النسَمات..

وهل يستريحُ..

مدى؟

ما الذي يجعل الشدو..

لا يذرف البوح..

إلا لمن أرعدا؟

هل لُكنه الجراح صدئ؟

أم لأنني أعربدُ كالنخل..

حين أقلد من عربدا؟

افرحي يا شطوط القصيدة..

إنِّي أشيدُ رابيةً

للخلاص..

إذا الموتُ يوماً بدا

افرحي

يا قلوب النساء اللواتي

شطبن مواجيد عرقي

فإنني نويت الرحيل..

غدا

افرحي يا حقول البلاد..

امتط الشجور ثانيةً

تاركاً للجوى موعدا

ريثما أقرض الشعر..

فالشعرُ عاود من حدسه

ماردا

أيّنا نفّض اللحن..

عن وجدّه،

إيه يا وصلنا

أيّنا يحرسُ الشعر..

لو جردا؟



الوراق هيكها العظمي

بقلم: سمير درويش
(مصر)

تخرج من بين السطور كطلقة
تخرج.. مزدانة بحكايات لا تنتهي
كالورود التي تنتظم في سلة بلاستيكية..

على منضدة غرفة الاستقبال!
فلماذا. إذن. تنشر كل تلك الأشواك
بهذه الهندسية الفائقة؟

تبتكر لغة تميز وقوعها
بين متناقضات شتى
لغة تغطي وجهها بلون الطمي
وتسلبه أنثويته الجارفة!

سيكونُ عليَّ أن أخترعُ شكلاً للهواءِ
الذي يحيطُ جسدها ..
أن أصنعَ ذبذباتٍ لرنّةِ صوتها
وأكونُ باقةَ ألوانٍ مناسبةٍ لهيكلها العظميِّ
ربّما كألوانِ الورودِ التي تنتصبُ
في غرفةِ الاستقبالِ ...

يأتيني صوتك حاداً كصراخِ الطفلةِ
يأتيني صوتك كمواءِ القطّةِ
يأتيني كسهيلِ المهرةِ
كخضوعِ الأنثى
فأشكّلُ وجهاً من نبراتِ الأصواتِ!

ليس صعباً أن تراها مكسوةً ببخارِ الزيتِ
تتركُ ملمسَ بشرتها على آنيةِ الطهوِ
وتحترقُ بنارٍ وحدتها ..
تجلسُ القرفصاءَ على سجادةِ الطُرقةِ ..
تاركةً خُصلاتِ شعرها حرةً
دونَ إبطاراتٍ أو ورودٍ!

... ..

ليس صعباً أن تلمحَ أطلالَ قصّةِ طفوليّةٍ

. فاشلة كالقصص الطفولية!
تجعلها تمكث ساعات بين أشياءها
ترتبها حسب سياق غير منطقي!

... ..

وليس مستحيلاً..
أن ترسمها بين مروج زاهية
تقدم وردة لطفل في مثل عمرها
فتسطع شمس على خدّها المرمرى.

كوني وردة
كوني رشة عطر فواح
كوني ياسمينه بيضاء رقيقة
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
واعلمي

أن الله سلبني حاسة الشم!

كل ليلة..
أرص حبيباتي على سرير الذاكرة
أستخرج من وجوههن فسيفساء وجهي:
الوجه الأبيض المستدير..
والأسمر المخاقل..
والخمري المشرب بالرغبة.

... ..

كُلُّ لَيْلَةٍ..
أَفْتَحُ عَيْنِي عَلَى اتِّسَاعِهَا
لَأَنَامَ مَتَدَثِّراً بِبَهْجَةٍ فَضْفَاضَةٍ
تَمْنَحُ هَيْكَلِي الْعَظَمِيَّ أَلْوَانَهُ الْأَوَّلَى...

... ..

وعندما يأتي الصُّبْحُ..
أُواجِهُ الدُّنْيَا وَحِيداً..
وَحِيداً..
كِعَادَتِي.



ARCHIVE

<http://Archiveeta.Saxhi.com>

